<36700002540010
<36700002540010
Bayer. Staatsbibliothek

Bz. L. 30007. c.

Art. 14

Arnold, Fr.

Art

59
61
62

R

Anleitung

zur

Beurtheilung der Kunstwerke der Malerei

für

Kunstliebhaber;

nebst

einer skizzirten Geschichte

der

berühmtesten Schulen und ihrer vorzüglichsten Meister.

Altenburg,
in Commission bei Christ. Fr. Petersen.
1804.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Seiner Königlichen Majestät

von Preußen

Friedrich Wilhelm III

dem Beschützer der bildenden Künste

meinem gnädigsten Herrn

in aller Unterthänigkeit

gewidmet.

Vorerinnerung

des Herausgebers.

Ich hatte eine hoffnungsvolle Freundin. Sie war Malerin und denkende Künstlerin. Ihrer moralischen sowohl als wissenschaftlichen Bildung hatte ich mehrere Jahre geopfert, und ein reicher schöner Lohn reifte mir entgegen. Doch, wie so viele Hoffnungen unterm Monde, wurde mir auch diese vereitelt. Ein geheimer Kummer, vielleicht über unglückliche Liebe — nagte an der Blüthe ihres Lebens. Die schöne Blume sank im neunzehnten Jahre ihres Le-

bens dem Mutterbusen zu. Früh hatte sie sich entwickelt. Früh kam ihr Abend. —

Ihre Papiere fielen mir zu. Unter ihnen fand ich dieses Manuscript, welches ich der Welt gedruckt vorlege. Sie selbst hatte das Werk mit vieler Sorgfalt gearbeitet und sauber auf holländische Bögen geschrieben. —

Sie hatte es zur Herausgabe bestimmt. Ihre Idee gefiel mir, und ich beschloß, das Buch herauszugeben. Bis zum sechsten Kapitel ist höchstwahrscheinlich alles eigne Arbeit; und so weit ging auch die saubre Abschrift, die mir sagte: das ist vollendet. Das Uebrige war eine Zusammenstellung von schönen Auszügen aus andern verdienstvollen Werken über die Malerkunst, die sie entweder noch weiter ausführen, oder blos so zusammengestellt dem

Drucke übergeben wollte. Wie ich es empfing, gebe ich es der Lesewelt wieder. Ich glaube den Laien in der Kunst kein unwillkommenes Buch geliefert zu haben. Sie erhalten in dieser kurzen Zusammenstellung des Wissenswerthesten von der Kunst, eine deutliche Uebersicht über den Umfang derselben, und lernen richtige Urtheile fällen, ohne selbst Künstler zu seyn, und ohne eine Menge theurer Werke angeschafft und durchlesen zu haben. Der Geschäftsmann, der Reisende — Jedermann hat Gelegenheit Bilder zu sehen. Ohne Kenntniß von der Kunst geht dieser Genuß für ihn verlohren. Und doch ist er dazu so gut wie jeder andre Mensch, der Sinn für Kunstschönheiten hat, berechtigt. Aber nicht Jeder hat Zeit und Gelegenheit, eine Menge weitläuftiger Werke,

zum Beispiel Heidenreichs ästhetisches Wörterbuch der bildenden Künste, nach Watelet und Levesque, (ein verdienstvolles Werk, woraus die mehrsten Auszüge des gegenwärtigen entliehen sind,) anzukaufen und durchzustudiren. Für solche ist gegenwärtige Zusammenstellung; und betrachtet Publikum und Rezensent die Herausgabe aus diesem Gesichtspunkte, so wird man sie gerechtfertigt finden. Und wäre das Buch blos ein Lesebuch zur Unterhaltung, so ist es gewiß besser, als der Zeitmord mit einem unnützen Romane, der die Fantasie erhitzt, und den Verstand fasten läßt. —

Geschrieben im April 1804.

Der Herausgeber.

Vorrede.

In keinem Gebiet der Wissenschaft ganz Fremdling seyn, ist Erforderniß unsers gebildeten Zeitalters.

Gefühl fürs Schöne und Gute ist die Aussteuer der Natur jedes Menschen, dessen innere

Kraft der Ausbildung heil'ger Weihe gewürdigt war. Doch nicht immer wird dieses Schönheitsgefühl entwickelt, selten erhält es die richtige Norm, und mancher Keim des Genies vertrocknet. Gelegenheit, Raum und Muse fehlen, und wenige erfreuen sich eines Führers, der ihnen an dem Werk der Kunst erhabenes Gesetz deutet.

Erfahrung nährt den Künstler, anhaltendes Studium bildet den Gelehrten. Sein Urtheil durch vergleichende Anschauung üben, schärfen, berichtigen, ist des erfahrnen Künstlers lang vorbereitetes Werk, und heischt mechanische Fertigkeit, fleißiges Studium guter Muster. Diese Fähigkeiten aber sind nur der Antheil weniger Menschen, und die anschauende

Klasse ist bei weitem größer, als die hervorbringende.

Zur Belehrung giebt es eine Menge schätzbarer Werke, doch von Gelehrten für Gelehrte nur geschrieben; der Schönheit sanfte Regel vom Künstler nur dem Künstler hinterlassen. Ein todter Schatz für den, der empfänglich für das Schöne, gebildet seine Regeln aufzufassen, nicht Künstler, nicht Gelehrter ist.

Und soll des heitern Kunstwerks Frühlingsblick das ernste Leben des gebildeten Geschäftsmanns minder, als des Gelehrten düstre Stirn erhellen? nicht Sprache werden für jeden, dem Natur des Kunstsinns goldnes Loos verlieh?

Dies ist der Zweck meines Buches. Möge er nie verkannt, nie misgedeutet werden!

Inhaltsverzeichniß.

Erster Abschnitt.

Einleitung. . . . . S. 1.
Erstes Kapitel. Begriff des Kunstwerks. Seine Erfordernisse. 13.
2tes Kap. Vom Ideale der Schönheit, dem Gebiete der Kunst und seinen Grenzen. 23.
3tes Kap. Von der freien und anhängenden Schönheit, und von reinen, angewandten und gemischten Geschmacksurtheilen. 38.
4tes Kap. Vom Künstlertalent oder Genie. 42.
5tes Kap. Von der Malerkunst und ihren Werken. 51.
6tes Kap. Verschiedene Arten der Malerei. 105.

Zweiter Abschnitt.

1tes Kapitel. Natur. S. 113.
2tes Kap. Studium der Antike. 120.
3tes Kap. Von der Komposition. 125.
4tes Kap. Vom Entwurf. 145.
5tes Kap. Vom Ausdruck. 150.

6tes Kap. Von der Drapperie. 174.
7tes Kap. Vom Landschaftsgemälde und der Perspektive. 191.
8tes Kap. Vom Kolorit. 232.
9tes Kap. Vom Nackenden. 235.
10tes Kap. Von der Grazie. 241.

Dritter Abschnitt.

Charakteristik der berühmtesten Schulen. 255.
Florentinische Schule. 257.
Römische Schule. 268.
Venetianische Schule und ihre Künstler. 280.
Lombardische Schule. 290.
Französische Schule. 302.
Deutsche Schule. 310.
Flandrische Schule. 314.
Holländische oder Niederländische Schule. 331.

Erster Abschnitt.

Einleitung.

Was ist ein Urtheil im weitläuftigen Sinn?

Nichts anders, als Bezeugung des Gefallens oder Misfallens über einen Gegenstand, Entscheidung seines Werthes oder Nichtwerthes.

Ein Urtheil über ein Kunstwerk ist eine Würdigung seiner verhältnißmäßigen Uebereinstimmung mit den abstrahirten Regeln der Kunst, die es bildete.

Was ist schön?

Im allgemeinen Sinne: was gefällt.

Aber dem Laien in der Kunst können die Auswüchse, die fehlerhaften Produkte gefallen, während er kalt, verachtend vielleicht, an den Denkmälern der Kunst und ihrer höchsten produktiven Kraft vorübergeht.

Also schön wäre, was dem Kenner gefällt. Demnach hätte jedes Kunstprodukt zwei Seiten, für Kenner, und Nichtkenner; häßlich, und schön. Hört man nicht oft von Laien Bilder loben, die eine Sünde gegen alle Regeln der Kunst sind? Gehen sie nicht ohngerührt die schönsten Auflösungen aller Kunstaufgaben vorüber?

Wird der Ungebildete nicht oft von einer elenden Wiener Opermusik hingerissen, und gähnt bei Mozarts erhabenen Harmonien? Freut ihm nicht die niedrigste Posse, wenn ihm die höchste Tendenz der tragischen Muse Ekel und lange Weile erregt?

Der liebt Tanzmusik, jener freut sich über Kontrapunktsätze. Diesem gefallen bunte Farben, jenen entzückt richtige Anordnung, regelmäsiges Verhältniß, geordnete Gruppirung u. s. w. Der Geschmack ist verschieden.

Wenn das ist, wie vermag man den Werth oder Unwerth über Kunstwerke zu bestimmen?

Es giebt zweierlei Urtheile über die Kunstprodukte: das eine ist das Kunsturtheil, das andere das Urtheil des Geschmacks.

Das erste — nach den Regeln der Kunst abgefaßt, giebt dem Produkte entschiedenen Werth der Schönheit oder Nichtschönheit. Das letztere bestimmt blos den Grad des Wohlgefallens eines Individuums an einem Gegenstande, und hat nur in so fern einigen Werth, als es sich jenem der Kunst nähert. Dem Kunsturtheile steht es aber in jedem Falle nach.

Sorgfältig sichte man diese beiden Begriffe, wenn schon der Sprachgebrauch sie untereinander wirft.

Ein Geschmacksurtheil, welches aussagt, ob ein Gegenstand schön oder häßlich sey, ist nur ein Stück des Kunsturtheils. Denn in diesem werden noch andere Eigenschaften des Kunstwerks, als die der Schönheit, entwickelt, und nach gewissen Regeln zerlegt, wenn das Geschmacksurtheil nur den Grad des Wohlgefallens eines Individuums bestimmt.

Man braucht also mehr als Geschmack, wenn man ein allgemeines Urtheil — ein Kunsturtheil — abfassen will.

Urtheilte blos der Geschmack jedes Individuums über die Werke der Kunst: so wäre gar keine reine, wahre Kritik, keine kritische Untersuchung denkbar, weil der Geschmack, abhängig von Launen und Neigungen, keine Regeln in seinem Urtheile kennt, oder solche befolgt, die nie als Regeln kenntlich gemacht, oder, nach philosophischem Sprachgebrauch, nie auf Begriffe zurückgeführt werden können. De gustibus non est disputandum — Ueber ein Geschmacksurtheil läßt sich nicht disputiren.

Ohngeachtet dieser Verschiedenheit äußern sich beide Urtheilsgattungen im Anfange gleich. Der Künstler wie der Laie wird bei Anschauung eines Kunstwerks — das ihm — jedem als Individuum, gefällt — gerührt, hingerissen, und bricht in die Worte aus: Das ist schön! —

Worin liegt der Unterschied?

Der Künstler sieht, im Anschauen des Kunstprodukts, Uebereinstimmung, Ordnung, Befolgung ihm bekannter Regeln, Auflösungen gewisser Aufgaben der Kunst, die seinen ausgebildeten Kunstsinn erfreuen, rühren, hinreissen, und ihm das Urtheil: das ist schön! abdringen. Das ist schön, weil es mit den abstrahirten Regeln der Kunst harmonisch ist.

Alle diese Regeln sieht der Laie nicht, oder sie schweben ihm nur in einer gewissen verworrenen Dunkelheit, von ihm selbst kaum geahnet, vor. Er sieht blos einen Gegenstand, der mit wollüstigem Eindruck seinen Sinnen schmeichelt — der ihm gefällt, ohne irgend eine andre

Ursache, als weil er gefällt, ohne deutlich zu wissen, warum?

Nach dem Grade der Geisteskultur erheben sich auch die Geschmacksurtheile zu jener der Kunst.

Oft treffen sie mit ihnen überein; doch bleiben sie immer Söhne des blinden Zufalls, während die Kunsturtheile das reine Produkt fester, abstrahirter, allgemein anerkannter Regeln und Kunstgesetze sind.

Das Urtheil des Geschmacks ist nicht selten die Probe und der Maasstab des Grades der Geisteskultur des Urtheilers. Und ein geläuterter Geschmack, der sich in Geschmacksurtheilen äußert, die jenen der Kunst nahe kommen, sich an sie anschmiegen, ist immer die Folge eines gebildeten Geistes.

Der gute Geschmack steht in verhältnißmäßiger Stufenfolge mit der Ausbildung des Geistes.

Der Sprachgebrauch kennt zwischen Geschmacks- und Kunsturtheilen noch einen Unterschied.

So versteht man unter Kunsturtheil eine Entscheidung des Werthes oder Nichtwerthes eines Gegenstandes, von Menschengeschicklichkeit hervorgebracht, wenn das Geschmacksurtheil sich auch über Naturschönheiten verbreitet.

Dieser Unterschied ist praktisch, wenn schon die Theorie niemals vollständigen Gebrauch von ihm gemacht hat.

Einen Menschen, dem eine Schmiralie besser gefällt, als die gemalte Natur eines Claude Lorrain, hoffen wir von seinem Wahne zurückzuführen, wenn er sich bequemt, über die Regeln der Kunst, über die erforderlichen Eigenschaften eines guten Gemäldes nachzudenken. Aber nimmermehr wird es uns einfallen, jemand überzeugen zu

wollen, die Rose sey eine schönere Blume als das Vergißmeinnicht, die Iris oder Ranunkel, im Fall er mit uns nicht einerlei Meinnng seyn sollte.

Diese oder jene Blume gefällt uns besser als die andre. Warum? Das wissen wir eben so wenig, als jener, der die Lilie der Rose, oder das Vergißmeinnicht vorzieht. Für unser verschiednes Wohlgefallen können wir keine Gründe aufbringen, worauf wir es stützen sollten. Irre können wir uns in unsern verschiedenen Geschmacksurtheilen gar nicht machen lassen, weil diese Art Geschmacksurtheile immer nur die Norm unseres eigenen Individuums abgeben, so wenig sie eben deshalb ein Recht haben, sich einem andern Individuum als Norm aufzudrängen, das schon seine eigene hat. Wir bleiben bei Naturgegenständen dieser Art, bei unserm eignen Wohlgefallen stehen, das wir uns so wenig nehmen lassen, als andern aufdrängen können, weil wir unser Urtheil so wenig vertheidigen, als dem andern seines widerlegen können. Das Urtheil über Claude Lorrains Landschaft und eine Schmiralie ist ein Kunsturtheil, jenes über die Blumen das Urtheil des Geschmacks.

Dieser verwirrte Sprachgebrauch ist Vater des paradoxen Satzes, der gewissen Menschen Geschmack abspricht, und den Geschmack als wesentliche Eigenschaft der menschlichen Seele zugesteht.

Wer ein schlechtes Bild von dem Kunstprodukte einer Angelika Kaufmann, eines Hieronymus von Dominichino, von einem teutschgeschmierten heilgen Schutzpatrone, oder eine italienische Madonna vom wunderthätigen Gnadenbild der allerseligsten Jungfrau zu Dettelbach nicht unterschei-

den kann, dem sprechen wir mit Fug und Recht allen Geschmack ab; und demnach können wir uns einen gesunden Menschen so wenig ohne Geschmack, als ohne Vorstellungskraft denken, da ersterer, als Unterscheidungsvehikel der Begriffe, eine positive Nothwendigkeit der letztern ist. So wäre in diesem Sinne Geschmack das Unterscheidungswerkzeug unsrer Ideen, der erste Grad der Erkenntniß, da sich alle unsre Begriffe nur durch eigne Vergleichung mehrerer gesammelten Ideen bilden, und der hervorspringende Unterschied eines Gegenstandes aus vielen ähnlichen die deutliche Erkenntniß des einen bewirkt. Die Auffindung des Unterschieds der Objekte unsrer Vorstellungskraft — oder die unterscheidende Deutlichkeit unsrer Vorstellungen, wäre demnach der erste Grad des Geschmacks. Ohne diese Sichtung der Begriffe ist keine deutliche Vorstellung möglich. Demnach ist ein Mensch ohne Geschmack — deutliches Vorstellungsvermögen — so wenig denkbar, als ein Mensch ohne Vorstellungskraft.

Dieses Paradoxon hört aber in demselben Augenblicke auf, wenn wir Geschmack vom Kunstgeschmacke unterscheiden.

Daß ein Mensch ohne Kenntniß über Kunstprodukte falsch urtheilen kann, ist für sich. Aber daß ein Mensch eine Rose z. B. für ein schöneres Ding halte, als eine Stinkblume, trauen wir auch dem Dümmsten zu.

Geschmack, im weit-bedeutendsten Sinne, können wir keinem Menschen absprechen. Kunstgeschmack können wir nur dem Künstler — dem gebildeten — und Kunstkenner zugestehn.

Sind diese beiden Begriffe des Geschmacks gehörig

gesichtet, so wissen wir: daß blos der **Kunstgeschmack** und seine Ausbildung der Zweck dieses Buches ist.

Was ist Kunstgeschmack?

Man versteht unter Kunstgeschmack das durch Kenntniß gesammelte Geistesvermögen, ein Urtheil über das Wohlgefallen an einem Gegenstande zu fällen, **welches einer Rechtfertigung fähig ist.**

Aus diesem Begriffe vom Kunstgeschmack leitet sich die Nothwendigkeit ab, daß solch ein Urtheil auf **Gründen** beruhen, aus Gründen hergenommen, aus Gründen vertheidigt werden müsse.

Diese Gründe müssen durch lange Beobachtungen bestätigt, in allgemeine Sätze gesammelt, zu Grundsätzen werden.

Sie bilden die Regeln der Begriffe des Schönen und seines Gegensatzes. Sie spinnen den Leitfaden unsrer Urtheile über Kunstprodukte. Sie sind der Beweis derselben und müssen ihre Vertheidigung im Anfechtungsfalle übernehmen.

Der Inbegriff dieser Regeln oder Schönheitsgesetze trägt den allgemeinen Namen **Kritik** oder **Aesthetik**.

Nach der Verschiedenheit der Gegenstände, die sich unsrer Beschauung darbieten, unsrer Beurtheilung unterwerfen, bilden sich gewisse Klassen von Regeln. Für jedes produktive Fach giebt es eine besondre Aesthetik. So haben wir eine Aesthetik der Tonkunst, Baukunst, Gartenkunst, Dichtkunst, Mimik, Bildhauer- und Malerkunst. Doch sind alle diese Gegenstände ewig den allgemeinen Regeln der Aesthetik unterworfen, und ihre beson-

dern Regeln immer vom allgemeinen Begriffe des Schönen abgeleitet — modifizirt.

Wenn Kritik oder Aesthetik der Inbegriff von Gesetzen ist, so folgt: daß aus ihr die Urtheile über Kunstwerke gefällt, die gefällten gerechtfertigt, widerlegt oder abgeändert werden können, wenn sie gegründet sind, oder falsch, ganz, aus verkehrtem Gesichtspunkt beurtheilt, oder nur zum Theil verwerflich.

Die Kritik theilt sich in zwei Klassen, weil jedes Kunstwerk von zweierlei verschiednen Augen betrachtet werden kann: nämlich, von denen des Kritikers, der selbst im Stande ist, ein ähnliches Kunstwerk hervorzubringen, entweder wirklich ausübender Künstler ist, oder doch die Regeln der Kunst und ihre mechanischen Schwierigkeiten kennt, einsieht, empfindet, bei kunstrichterlicher Beschauung; oder von jenen des sogenannten Dilettanten, der die Schönheiten des Produkts empfindet, ohne die mechanischen Schwierigkeiten seiner produktiven Kraft zu kennen. In dieser Hinsicht haben wir eine reine Kritik oder eine populäre. Erstere ist ausschließlich dem Künstler von Profession, — letztere dem Dilettanten eigen.

Reine Kritik, oder: Kritik des Kritikers von Profession begreift alle Grundgesetze, Regeln und Normen, nach welchen ein Kunstprodukt, in jeder Hinsicht, unter seine verschiedensten Organe gebracht, betrachtet, beurtheilt werden muß. Daher muß diese Kritik allgemein, nicht einseitig seyn. Jedes Lob, jeder Tadel muß mit Gründen der Schönheitslehre belegt, unterstützt, vertheidigt, und also jeder Satz der Kritik durch ihre Regeln gerechtfertigt werden können.

Der Dilettant sieht und empfindet die Schönheiten. Das macht sein gebildetes Aug, seine durch Anschaun, Lesen, eignes Nachdenken geläuterten Empfindungen — sein empirisch gebildeter Geschmack.

Der Kritiker von Profession sieht ungleich mehr. Er empfindet, vermöge seines durch Uebung der Kunst — gebildeten Geschmacks — seines geschärften praktischen Kunstblicks, die Schönheiten des Kunsterzeugnisses, aber er sieht auch, vermöge seiner Kenntniß des mechanischen Theils der hervorbringenden Kunst, die Schwierigkeiten, die der Künstler, mehr oder minder glücklich, bei der Bearbeitung seines Erzeugnisses überwunden; die Aufgaben, die er gelöst, die Uebelstände, die er geschickt vermieden.

Kritik des Kritikers enthält die rein abstrahirten Schönheitsregeln, die Normen der Kunst, mit Inbegriff der mechanischen Regeln und Fähigkeiten, unter deren Einwirkung das Kunstwerk hervorgebracht wird.

Die Kritik des Nichtkritikers, oder die Kritik des Dilettanten — populäre Kritik — enthält dieselben Grundsätze, mit Ausschließung der mechanischen Regeln und Fähigkeiten, welche das Kunstwerk hervorbringen.

Ein Kritiker von Profession muß allezeit entweder wirklich ausübender Künstler seyn, sich durch gelieferte Kunstprodukte gezeigt, sein Urtheil legitimirt haben, oder wenigstens von dem Mechanischen der Kunst so viel Kenntnisse besitzen, daß ihm blos Uebung und Geschicklichkeit, sie anzuwenden, fehlt. Denn wer die mechanischen Schwierigkeiten, die sich bei Bearbeitung eines Kunstwerks der ästhetischen Ausführung oft häufig in den Weg legen, nicht kennt, fühlt, und berücksichtigen kann, wür-

de Ohnmöglichkeiten verlangen; weil er, unbekannt mit den Hindernissen, die nur der ausübende Künstler — oft erst in dem Augenblicke, da sie der ästhetischen Ausführung entgegen treten — empfindet, geleitet von der bloßen Schönheitsregel, da seinen Tadel ergießen könnte, eben wo der Verfertiger mühsam ein Hinderniß überwunden, einem Uebelstande vorgebeugt, weshalb er Lob verdiente.

Angelika Kaufmann, Döll u. s. w. urtheilen über ein Gemälde — beide als kompetente Richter, als Kritiker von Profession; Kunstliebhaber urtheilen auch, aber als bloße Dilettanten. Doch können beide ihre Urtheile mit Gründen belegen.

Ein kritisches Kunsturtheil kann sich auch blos auf den mechanischen Theil des Kunstwerks erstrecken, ohne sich über die Schönheiten des Geschmacks zu verbreiten. Oft weis der Kritiker ein Gemälde vortrefflich zu zergliedern. Er läßt nichts unberührt, was die Korrektheit, Farbengebung, Licht, Projektionsgesetze, einfach und zusammengesetzt, Anordnung und Gruppirung u. s. w. betrifft. Fragt man ihn aber, worin die Schönheit — die innere Schönheit — das innige belebende Wohlgefallen — an dem Kunstwerke eigentlich bestehe? so bleibt er uns die Antwort schuldig. Denn daß es nicht die bloße Korrektheit allein sey, die uns zum Wohlgefallen überredet, entzückt, hinreißt, wird der Kunstrichter eben so gut glauben, als der Dilettant.

Dem denkenden Manne, der, wenn er urtheilt, auch den Grund seiner Beurtheilung einsehen will, ist irgend eine Kritik unentbehrliches Bedürfniß.

Bei Naturschönheiten ist dieser Grund nicht zu entdecken; deshalb nennt man auch Urtheile über diese, reine Geschmacksurtheile, und die Naturschönheiten selbst heißen freie Schönheiten.

Für das Wohlgefallen an Kunstschönheiten können mehrere Gründe angegeben werden. Sie heißen bestimmte oder anhängende Schönheiten, weil sie an einem Dinge, das wir unabhängig von seiner Schönheit kennen, vorhanden und gleichsam an demselben nur angebracht sind. So läßt sich das in einem Kunstwerke vorgestellte Ding auch abgesondert von seiner Schönheit vorstellen; und soll es als Kunstwerk seines Namens würdig seyn, muß es auch, abgesondert von dieser, gefallen.

Hieraus folgt, daß in der Beurtheilung eines Kunstwerks ein sehr zusammengesetztes Wohlgefallen vorkomme, und das Wohlgefallen an der bloßen Form — welches allein den Geschmack interessirt, nur einen einzigen Bestandtheil des Wohlgefallens an einem Kunstwerke ausmache.

Alles also, was zur sogenannten Erfindung oder Komposition eines Kunstwerks gehört, ist der Gegenstand einer Kritik für Alle, weil es von allen verstanden werden kann. Doch das Mechanische der Darstellung versteht nur der, der entweder wirklich darstellen kann, oder wenigstens darstellen könnte, wenn er sich darauf legen wollte; und das ist nicht die Sache des bloßen Kunstliebhabers.

Das Wohlgefallen an dem Guten, als dem absolut Vollkommenen, ist ein so wichtiges Moment des vollendeten Wohlgefallens an einem Kunstwerke, daß sein Abgang unersetzlich ist.

Hierin liegt der Grund, daß Landschaftsgemälde, Prospekte, Thierstücke, Theaterdekorazionen, Blumen- und Fruchtstücke, jedem, der das blos Schwierige an ihnen nicht einsieht, nicht Maler von Profession ist, nur ein leises, kaum merkliches, oft auch gar kein Wohlgefallen erregen, abgerechnet das, sehr unästhetische, Erstaunen über die vorzüglich täuschend nachgeahmte Natur.

Erstes Kapitel.

Begriff des Kunstwerks. — Seine Erfordernisse.

Schon das Wort Kunstwerk zeigt den Unterschied des Begriffs vom Naturwerke, vom bloßen Naturerzeugnisse. Im allgemeinen Sinne ist alles das ein Kunstwerk, was nicht von Natur, sondern durch Menschen hervorgebracht worden; wenn es auch nicht ein Werk der schönen Kunst ist.

Am besten würde der Begriff vom Kunstwerke seyn, wenn man sagte: Ein Kunstwerk ist das mitgetheilte Produkt des menschlichen Erfindungsgeistes zu einer gewissen Absicht.

Wenn ich sage: das mitgetheilte Produkt, so verstehe ich darunter die Ausführung — das Werk selbst. Denn so lange das Kunstwerk nicht Andern zum Anschauen oder Hören *) mitgetheilt werden kann, ist es noch kein Produkt des Erfindungsgeistes, sondern die bloße Idee, verschlossen im Gehirn des Künstlers.

Wenn, zum Beispiel, der Baumeister den Plan zu einem Gebäude in Gedanken entwirft — ohne den

*) Anschauen heißt in der Sprache der Philosophie, nicht nur sehen, sondern jede Wahrnehmung unsrer Sinne, sowohl des Gesichts, Gehörs, Geruchs, Gefühls u. s. w. In dieser allgemeinen Bedeutung wird es fernerhin mehrmal vorkommen.

Entwurf auf das Papier zu bringen: so ist dieser sein Ideengang allerdings ein Produkt seines Erfindungsgeistes, aber kein mitgetheiltes Produkt, das noch niemand begreifen, beurtheilen kann. Aber die ausgeführte Idee des Gebäudes, wenn es dasteht — ja selbst der auf das Papier entworfene Grundriß desselben — ist, — als Zeichnung betrachtet, — ein Kunstwerk, weil er Andern sichtbar, ihrer Beurtheilung unterworfen ist.

Ein Dichter arbeitet in seiner Fantasie ein episches Gedicht, Roman, Schauspiel u. s. w. so ist diese Arbeit noch immer bloße Idee; zum Kunstwerke wird sie, sobald er sie niederschreibt, oder Andern vordeklamirt. Der Plan einer Rede in den Gedanken des Predigers, der sich zur Kanzel vorbereitet, ist noch kein Kunstwerk; aber sobald er die Rede der Gemeinde vordeklamirt, wird die Idee zum mitgetheilten Produkt seines Erfindungsgeistes.

Man verstehe mich recht. Zur Mittheilung wird nicht geradezu Ausstellung, oder öffentliche Bekanntmachung gefodert, sondern nur, daß die Idee des Künstlers versinnlicht, unter solche Umstände versetzt werde, daß sie Andre begreifen können. Ein Dichter mag seine Arbeiten immerhin im Pulte den Augen aller Welt verschließen, der Maler mag sein vollendetes Bild immerhin der Anschauung entziehen, der Bildner seine Statue vergraben — deshalb hören sie nicht auf Kunstwerke zu seyn. Denn es wäre offenbarer Unsinn, wenn man Bildsäulen, Mauerwerke, Gefäße u. d. gl. die man beim Nachgraben in der Erde findet, für

Naturprodukte halten wollte. Man besinnt sich bei ihrer Auffindung nicht lange, ob dergleichen Dinge von der Natur oder Menschenhänden gebildet. Sei auch der Künstler, der es gearbeitet, auch die Zeit, der es seine Entstehung verdankt, noch so unbekannt, daran kehrt man sich nicht; genug, es wurde einmal von Menschen verfertigt.

Wir kommen hier auf eine Eintheiluug der Kunstwerke — bleibende und vergängliche. Unter bleibenden versteht man solche, die sich nach ihrer Entstehung noch lange Zeit erhalten, oder deren Zerstörung nicht in sich selbst liegt; z. B. alle Werke der Baukunst, Malerei, der Bildnerkunst, niedergeschriebener Gelehrsamkeit u. s. w.

Vergängliche Kunstwerke sind, welche gleich nach ihrem Entstehen wieder in Nichts zurücksinken, und sich höchstens einige Zeit in der Erinnerung der Theilnehmer ihrer Erscheinung erhalten. Hieher gehört die Aufführung eines Schauspiels, der musterhafte Vortrag einer Musik, eines Konzerts, das Fantasiren des Musikers auf einem Instrument, die geschickte Deklamation einer Rede, eines Gedichts u. s. w. —

— schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
die Wunderbare, an dem Sinn vorüber,
wenn das Gebild des Meisels, der Gesang
des Dichters nach Jahrtausenden noch leben.
Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,
und wie der Klang verhallet in dem Ohr,
verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung,
und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk.

Schiller.

Zwar kann der Künstler mehrmals dasselbe Kunstwerk hervorbringen, der Schauspieler dieselbe Rolle mehrmals darstellen, der Musiker dieselbe Musik spielen, der Redner dieselbe Rede deklamiren; aber jeder neue Vortrag wird ein neues Kunstwerk, unabhängig von dem vorigen, seiner jedesmaligen Ausführung ungewiß.

Ferner heißt es in der Bestimmung des Begriffs: des menschlichen Erfindungsgeistes.

Nur ein Künstler kann ein Kunstwerk hervorbringen, weil der Erzeuger jedes Kunstwerks eine deutliche Vorstellung von dem haben muß, was er hervorbringen will. Wenn z. B. ein Tauber ohne musikalische Kenntnisse auf einer Geige herumfingert und streicht, zufälligerweise seine Töne eine angenehme Melodie bilden: so kann man dieses Werk eben so wenig ein Kunstwerk nennen, als wenn ein Blinder, oder ein Kind mit der Reißfeder auf dem Papiere herumfährt, und durch Zufall ein schönes Laubwerk bildete. Dieses sind Werke des Zufalls, nicht der Kunst und ihr nothwendig vorhergegangene Ueberlegung — eines zum Grunde gelegten Plans. Eben so wenig halten wir den Kupferdrukker, der in unsrer Gegenwart auf Seide, Papier oder Kattun einen schönen Kupferstich abzieht, den mechanischen Musikanten, der eine Sinfonie von den Noten heruntergeigt, für den Urheber des Kunstwerks, für den Künstler; denn sein Produkt war keines seines Erfindungsgeistes. Der wahre Ruhm gebührt dem Zeichner, Kupferstecher, Kompositeur. Versteht aber der Kupferstecher die Platte sauber abzuziehen, so ist dies eine ihm eigne

eigne mechanische Fertigkeit; beim Musikus Genie, wenn er, eindringend in den Geist der Komposition, die Sinfonie gefühlvoll vorträgt. Beides kömmt dem Kunstwerke als anhängende Schönheit zu gute.

Wir sehen auch künstliche Arbeiten von Thieren: das Haus des Biebers, den Bau der Bienen, Wespennester u. s. w. Dieses sind ebenfalls keine Kunstwerke, denn sie sind keine Produkte des Erfindungsgeistes, sondern instinktmäsige, mechanische Fähigkeiten, dem Thiere angebohren, keiner Vervollkommnung unterzogen. Die Biene arbeitet ihr Zellengewebe heut zu Tage noch eben so, wie zu Salomons und Abrahams Zeiten. Ein Bieber baut sein Haus wie der andre; und der Naturkündiger weis auf den ersten Blick Kolibrinester von Wespen- und Schwalbennestern zu unterscheiden.

Nur menschlicher Erfindungsgeist vermag also Kunstwerke hervorzubringen.

Im Fleiß kann dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer seyn;
Dein Wissen theilest du mit vorgezognen Geistern.
Die Kunst, o Mensch! hast du allein.

Schiller.

Daß bei Erzeugung eines jeden Kunstwerks dem Künstler eine gewisse Absicht vorgeschwebt, wird ebenfalls zum Begriff desselben erfordert. Es ist unumgänglich nöthig, daß der Künstler auf einen Zweck, gleichviel welchen, hinarbeite, nur zu einer bestimmten Absicht die Form des Stoffs, woraus er bildet, verändre.

Wenn nun unter allen bekannten Geschöpfen dem Menschen allein die Eigenschaft, nach Absichten zu handeln, zugestanden wird: so folgt ganz natürlich, daß ein Kunstwerk nur durch Menschen hervorgebracht werden kann, und daß, sobald sich etwas findet, was nach Absichten, welche sich blos der Mensch vorsetzt, verfertigt ist, dieses auch als ein von Menschen verfertigtes Produkt angesehen werden müsse.

Die Absichten aber, welche sich bei Umwandlung der Materialien vornehmen lassen, können sehr verschieden seyn. Ihre Verschiedenheit bestimmt die Klassen der Kunstwerke und Künstler.

Wer zu irgend einem Gebrauch, und damit es Andre kaufen und benützen, etwas verfertigt, heißt ein mechanischer Künstler; der das Vergnügen Andrer bei seinen Arbeiten berücksichtigt, ein ästhetischer Künstler.

Dieses Vergnügen wird von dem Eindrucke erwartet, den es auf die Sinne macht. In dieser Hinsicht heißt der Künstler ein schöner Künstler, die Kunst eine schöne Kunst. Gewöhnlich bezeichnet der Sprachgebrauch mit dem Worte Kunst eine schöne Kunst, und einen schönen Künstler mit dem bloßen Worte Künstler.

Wenn also ein Kunstwerk — in der Wortbedeutung eines schönen Kunstwerks genommen — Eindrücke des Vergnügens auf unsre Sinne machen — wenn es Wohlgefallen erregen soll, welches sind seine Erfodernisse?

1.) Ein Kunstwerk muß den Sinnwerkzeugen des Körpers, durch welche es vorgestellt wird, angenehm seyn.

2.) Der Künstler muß eine richtige Vorstellung von dem Gegenstande, den er verfertigen will, haben — nach einem gewissen Plane bearbeiten — und das Verfertigte muß dieser Vorstellung genau, vollkommen entsprechen — der Plan muß richtig ausgeführt seyn.

3.) Ein Kunstwerk muß die Sittlichkeit der Gesinnungen befördern.

Soll ein Kunstwerk den Sinnenwerkzeugen angenehm seyn, soll es gefallen, so vermeide der Künstler alles darin, was Misfallen erregen könnte, und suche alles auf, was das Vergnügen der Sinne erweckt. Er arbeite also für das Gefühlvermögen, auf ein allgemeines, freies Wohlgefallen hin. Dieses wird durch Mancherlei befriedigt oder beleidigt. Daher hüte sich der Künstler, daß sein Werk durch keine, von demselben nicht zu trennende, Eigenschaft misfalle, und biete alles auf, daß es in jeder Rücksicht, in welcher man Wohlgefallen fodern kann, den Foderungen entspreche.

Ein Gegenstand kann durch seine Figur, Proportion, Farbe, Stellung u. s. w. wohlgefällig oder misfällig werden. Wählte z. B. der Bildhauer zur Bildung eines schönen menschlichen Geschöpfs, einer Galathea, Vestalia, Hebe, einen ziegelrothen Stein — die Farbe misfällt dem Auge —; und gäb' er übrigens seiner Statue alle möglichen Reize der Kunst, seine Statue würde übeln Eindruck auf die Sinnenwerkzeuge machen. Das Kunstwerk kann für sich gut seyn, der Geschmack hat nichts daran auszusetzen; aber das sinnliche Vergnügen der Anschauung wird gestört. Der Beurtheiler fodert nicht blos Geschmack, er thut

noch andre Foderungen an den Künstler, der für sein Gefühlvermögen arbeiten will. Gleich dem Bildhauer kann es hierin jeder andere Künstler versehen, weil jeder verbunden ist, wo nicht geradezu den Sinnen zu schmeicheln, doch sie zu schonen. Der Maler kann in der Farbenvertheilung, in der Undeutlichkeit der Umrisse, in Licht- und Schattengebung fehlen, und dadurch den Augen wehe thun. Ein Kunstwerk darf den Sinnenwerkzeugen, durch welche es genossen wird, nicht unangenehm seyn.

Will der Künstler durch sein vorgestelltes Werk Wohlgefallen in uns bringen, sobald er sein Werk aufstellt und sagt: Ich habe mit diesem Gegenstande dies oder jenes vorstellen wollen, so giebt er uns durch die öffentliche Ausstellung das Recht, sein Produkt mit der Idee zu vergleichen, oder: das, was er wirklich im Produkte geleistet, gegen das zu berechnen, was er hat leisten wollen. Findet sich nun, daß das Produkt der Idee entspricht, so nennen wir es vollkommen, und diese Wahrnehmung der Vollkommenheit wird für uns die Quelle des Wohlgefallens — Vergnügens — so wie die Entdeckung der Unvollkommenheiten Misvergnügen erzeugt. Daher das zweite Erforderniß des Kunstwerks: daß der Künstler eine richtige Vorstellung von dem Gegenstande habe, den er verfertigen will, und das Verfertigte dieser Vorstellung genau entspreche.

Wir sind moralische Wesen. Als solche beziehen wir alle menschliche Handlungen — solche, die mit Willensfreiheit und Ueberlegung ausgeübt werden — auf Sittlichkeit, billigen alles, was diese hervorbringt, befördert, oder wenigstens nicht hindert; misbilligen

aber im Gegensatze alles Unsittliche und was diesem Vorschub thut. Daher steht jedes Kunstwerk, als Produkt menschlicher Willensfreiheit und Ueberlegung, unter dem Richtstuhle der Sittlichkeit. Sittlichkeit gefällt; Unsittlichkeit, ja selbst der unachtsame Leichtsinn auf sein gutes oder schlimmes Beispiel, misfällt.

Der größte Künstler schadet demnach seinem Produkte, sey es übrigens auch noch so schön dargestellt, wenn es etwas unsittliches zum Vorwurf hat. — Vom Bilde des schönsten Knaben würden wir uns mit empörendem Abscheu wenden, wenn der Maler ihn uns in Ausübung der Selbstschwächung zeigte. Sucht also der Künstler den Beifall seines Werks, so bleibe er dieser ersten Künstlerpflicht getreu, und gebe seinem Werke eine moralische Tendenz.

Diese Erfodernisse betreffen den Gegenstand selbst; die Regel, welche die Schönheit dieses Gegenstandes bestimmt, betrifft seine Form.

In Rücksicht auf alles, was der Künstler in der Wahl seines Stoffes, so wie in der Darstellung desselben zu leisten habe, bilden sich für ihn und seinem Beurtheiler vier Grundgesetze.

1) Schönheit der äußern oder zufälligen Form.
2) Objektive Vollkommenheit.
3) Sittlichkeit.
4) Annehmlichkeit.

Nach diesen Gesetzen muß der Künstler seinen Gegenstand behandeln. Alle müssen im Produkte sichtbar seyn, doch keines dem andern vortreten. Er muß

sie gleichförmig in seine Arbeit vertheilen, daß keines dem andern Abbruch thue. Dieses bewirkt das gleichmäsige Spiel der Gemüthskräfte des Beurtheilers, den schönen Richterausspruch: Es ist ein vollendetes Kunstwerk.

Ein Kunstwerk kann schön seyn, und doch der innern höchsten Schönheit entbehren. Hier hat es nur äußere Schönheit, welche ihm niemals fehlen darf, wenn schon ihr Daseyn an einem Werke ohne innere Schönheit noch kein vollendetes Werk macht.

Wenn uns der Maler einen Menschen nach allen Regeln der Proportion — mit architektonischer Schönheit — darstellt, so stellt er uns ein Werk mit äußerer Schönheit dar. Aber ein blos schöner Mensch, der nichts weiter ist, als eine schöne Figur, entlockt uns keinen vollkommenen Beifall. Unbefriedigten Blickes wenden wir uns von dem Bilde, blickt keine Seele aus dieser schönen Gestalt, belebt nicht der Geist der Kraft der Anmuth äußern Flimmer.

In einer vollendeten Schönheit sey also Kraft mit Anmuth verbunden. Demnach ist ein Kunstwerk ein Werk menschlichen Erfindungsgeistes, in welchem sich äußere Schönheit, objektive Vollkommenheit, Sittlichkeit und Annehmlichkeit, so absichtlich vereinigen, daß ihre Verbindung das größtmögliche Wohlgefallen bewirke.

Zweites Kapitel.

Vom Ideale der Schönheit, dem Gebiete der Kunst, und seinen Grenzen.

Das Ideal der Schönheit kann auch das Ideal des Wohlgefallens genannt werden; da man unter dem ersten Ausdrucke einen Gegenstand meint, der alle Momente des Wohlgefallens in sich vereinigt, aber so, daß die Verbindung derselben der Grund des Wohlgefallens ist, den wir am Ganzen finden. Wenn nämlich die Sinnwerkzeuge des Körpers bei Vorstellung eines Objekts angenehm gereizt werden; wenn der Geschmack die äußere Form — bei einem sichtbaren Gegenstande die Gestalt — des Dinges schön findet; wenn der Verstand Vollkommenheiten wahrnimmt, und die Vernunft das Daseyn derselben in moralischer Rücksicht vortheilhaft findet, so entsteht eine Zufriedenheit in jedem der genannten Gemüthsvermögen, und der Gegenstand gefällt in jeder Hinsicht.

Dieses aber allein ist noch nicht hinreichend zum Ideale der Schönheit. Dieses muß nicht nur jedes der Gemüthsvermögen seiner Natur nach angemessen beschäftigen, sondern diese Beschäftigung muß auch von der Art seyn, daß keins zum Nachtheil der andern zur Thätigkeit geweckt wird. Die Gemüthskräfte müssen also harmonisch beschäftigt werden. Diese Beschäftigung kann nur durch das Ideal des Schönen bewirkt werden.

Die Kunst erhält durch diese Bemerkung eine bestimmte Grenze. So lang sie Gegenstände darstellt, bei deren Darstellung sie diese vierfache Bedingung vollkommen erreichen kann, so lange bleibt sie in den ihr angewiesenen Grenzen. Sobald sie sich aber mit Gegenständen befaßt, in deren Darstellung sich die vier genannten Momente des Wohlgefallens nicht vollkommen anbringen lassen, schweift sie über ihre Grenzen hinaus, und erreicht nie ihren Zweck.

Diese Wahrheit ist einfach, leicht faßlich.

Man ist sehr freigebig mit dem Namen: Kunstwerk. Man ist geneigt, jedes Produkt für ein Kunstwerk gelten zu lassen, welches der Künstler blos in der Absicht verfertigte, daß es gefallen soll. Demnach gehören in die Klasse der Kunstwerke alle wohlgerathenen und misrathenen Kunstprodukte, die Messiade und die Hermaniade des Grafen von Schönaich, Denis Oden und die kaum lesbaren Reimereien der Dichterlinge aller Nationen, die Gruppe der Niobe und die unförmlichsten Leichensteine auf den Dorfkirchhöfen, die Gemälde von Rafael und die schlecht gerathenen Kupferstiche, welche den Abschied Ludwigs XVI von seiner Familie vorstellen. Also hat die Kunst keine andre Grenze, als das Belieben derer, die reimen, oder pinseln, oder meiseln können; denn die Absicht, daß sie schön arbeiten wollen, kann man doch selbst den ungeschicktesten Künstlern nicht absprechen. Und da, nach der gewöhnlichen Voraussetzung, schon die Absicht ein Produkt zum Kunstwerke adelt, so ist alles ein Kunstwerk, was in der Absicht, daß es gefallen soll, hervorgebracht wurde, gesetzt daß es auch nicht gefiele.

Um die Künstlerprodukte, an welchen sich niemand ergötzen mag, von jenen zu scheiden, welche die Gunst ganzer Völker und vieler Jahrhunderte genießen, ist kein andres Mittel, als entweder eine Eintheilung der Kunstwerke in gute und schlechte, oder eine Grenzbestimmung der Kunst nach einem andern Grundsatze, als dem Belieben der Menschen. Ein schlechtes Kunstwerk ist ein Werk, welches nicht gefällt, welches das nicht seyn kann, was es soll; also nichts ist kein Kunstwerk, bleibt von der Klasse der Kunstwerke völlig ausgeschlossen, und wir belegen nur die Produkte des menschlichen Genies mit dem Ehrennamen: Kunstwerke, welche nicht nur in der Absicht, zu gefallen, verfertiget wurden, sondern auch wirklich gefallen.

Unter diesen läßt sich aber wenigstens eine Rangordnung annehmen. Zu den Kunstwerken vom ersten Range würden jene gehören, welche alle Bedingungen zum vollkommensten Wohlgefallen wirklich vereinigen. Zu denen vom zweiten Range gehören die Kunstprodukte, welche nicht alle Bedingungen des vollkommensten Wohlgefallens in sich vereinigen: es sey nun, daß entweder die Geschicklichkeit des Künstlers nicht groß genug war, ihnen alle Momente des vollkommensten Wohlgefallens zu ertheilen, oder daß sie selbst nicht fähig sind, dieselben insgesamt in sich zu vereinigen. — Letztere können nimmermehr Werke des ersten Ranges werden; erstere aber sind dieser Erhebung fähig, wenn sie umgearbeitet werden können. Nur Werke ersten Ranges sind Ideale der Schönheit; die des zweiten werden nie nach dem Ideale

beurtheilt, und sind des Namens der Kunstwerke eigentlich nur dann würdig, wann es möglich ist, sie als freie Schönheiten zu beurtheilen. Denn, wenn wir durch dieselben versucht werden, sie an das Ideal des Wohlgefallens zu halten, und sie bestehen doch nicht bei dieser Vergleichung, so bemerken wir nicht nur, daß ihnen ein Moment des Wohlgefallens abgehe, sondern es liegt in ihnen sogar ein Grund des Misfallens, und sie vernichten, wenigstens zum Theil, die Absicht ihres Verfertigers selbst.

Kein Wesen in der Natur ist fähig, in jeder angegebenen Rücksicht vollkommen zu gefallen, als der Mensch. Daher kann der Künstler auch nur in den Werken, in welchen Menschen oder Handlungen des Menschen dargestellt werden, alle Momente des Wohlgefallens anbringen. Zu den Kunstwerken vom ersten Range gehören also nur Darstellungen von Menschen, es sei nun in Person, wie in der Bildnerei und Malerei, oder in Handlungen, wie in der Tanzkunst, und in einigen Theilen der Dichtkunst, oder in Gefühlen, wie in der Musik, Gartenkunst und lyrischen Dichtkunst.

Schon oft ist von Aerzten und Erziehern, und auch von einem sehr feinen Beurtheiler *) des Schönen in Putz und Kleidungssachen bemerkt worden, daß keine Schminke so schön sey, als die gesunde, reinlich gehaltene Haut des Menschen. „Die volle, schöne Blüthe der Jugend, sagt er, „die frische Farbe, die Ausbildung der ganzen Körperform, das freie und

*) Bertuch im Journal des Luxus und der Mode. März 1793. S. 189.

leichte Spiel der Muskeln, die Fülle der Adern, die klare, sanft gespannte, halb durchsichtige Haut, der lebhafte, seelenvolle Blick des Auges, der allgemeine Frohsinn, das ganze unaussprechliche Wonnegefühl, das Gesundheit des Leibes und der Seele über Mann, Weib, Jüngling, Mädchen und Kind ausgießt, giebt jedem menschlichen Körper einen Reiz, eine Gabe zu gefallen, die ihm keine Kunst in der Welt gewähren kann."

Hieraus zieht sich die Folge: daß ein Mensch im Gemälde ein angenehmer Gegenstand seyn werde; denn der Maler dürfte ja nur das nachmalen, was er sieht, dürfte nur die klare, sanft gespannte, halb durchsichtige Haut in seinem Gemälde so darstellen, wie sie in der Natur ist, so würde er dem Auge einen sehr willkommenen Genuß verschaffen.

Doch nicht blos durch getreue Nachahmung der Hautfarbe des Menschen bringt uns der Künstler einen angenehmen Gegenstand vor das Auge, sondern auch die weiße Farbe des Marmors und anderer Materialien, welche der plastische Künstler zu menschlichen Gestalten umformen kann, sind dem Auge des Beobachters angenehm.

Die Darstellung eines menschlichen Körpers gestattet daher Annehmlichkeit, und Annehmlichkeit ist eines von den Momenten, die ein Werk, welches zu gefallen bestimmt ist, haben muß.

Aeußere Schönheit ist das zweite Moment des Wohlgefallens. Es ist überflüssig, zu beweisen, daß diese Schönheit der menschlichen Gestalt gegeben werden könne. Apoll von Belvedere, Venus, An-

tinous, und andere ältere und neuere Werke der Bildhauerkunst und Malerei, verkündigen diese Möglichkeit so laut, daß die hohe Schönheit, welche dem menschlichen Körper in jenen seelenvollen Darstellungen gegeben worden, wohl öfter zu dem Wahne verleitet hat, der Zauber, der aus diesen Kunstwerken spricht, läge in dieser Schönheit der Gestalt verborgen. Das ist aber der Fall nicht. Diese schöne Gestalt trägt zwar das Ihrige bei, den Beobachter an diese Meisterwerke zu fesseln, ist aber weder der einzige, noch vorzüglichste Grund hiervon. Es könnten sehr alltägliche Seelen in diesen schönen Körpern wohnen, und in diesem Falle nur wenig Eindruck auf uns machen. Dies lehrt die tägliche Erfahrung.

Es giebt Menschen von sehr schöner Gestalt, richtigem Verhältnisse und ausnehmend schönem Kolorit. Doch gefallen sie bei weitem nicht so lange, nicht so stark, als man auf den ersten Anblick glauben sollte. Gewöhnlich fehlt es diesen schönen Gestalten an Geist, und wir bemerken mit großem Verdrusse diesen Abgang. Ein deutlicher Beweis, daß zur Schönheit eines Menschen noch mehr gehört, als gefällige Umrisse seiner Gestalt und Verhältniß der Theile seines Körpers; dieses Mehr mag nun bestehen worin es wolle.

Sittlichkeit — die dritte Quelle des Wohlgefallens an einem Gegenstande — kömmt dem Menschen vor allen andern, uns bekannten und von unsern Händen darstellbaren Wesen allein zu. Es ist also gar keine Frage, ob ein Kunstwerk, welches einen Menschen vorstellt, Sittlichkeit ausdrücken könne. Gerade nur in Darstellung menschlicher Körper, Hand-

lungen und Empfindungen ist Ausdruck der Sittlichkeit möglich, und dieser Umstand ist ein Beweis, daß Kunstwerke ersten Ranges Darstellungen aus dem Gebiete der Menschheit seyn müssen.

Objektive Vollkommenheit haben mehrere uns bekannte Dinge; denn jedes von der Natur hervorgebrachte Ding ist das, was es seyn soll. Nimmt man aber an, daß die Vollkommenheit Grade hat, und daß es vollkommene Dinge, und sogar etwas ganz Vollkommenes geben werde: so wird die Darstellung des Vollkommensten, bei übrigens gleichen Bedingungen, mehr gefallen, als die Darstellung des blos Vollkommenen; und dies ist ein neuer Grund, warum Kunstwerke des ersten Ranges Menschen darstellen. Wir kennen nichts Vollkommeners, als den Menschen, daher gefällt uns auch die Wahrnehmung keiner Art von Vollkommenheit so, als die der Vollkommenheit des Menschen. Diese Vollkommenheit des Menschen ist mit der absoluten Zweckmäsigkeit ganz einerlei, und nirgends als im Menschen anzutreffen.

Auch darum hat die Kunst ihre Darstellungen aus dem Gebiete der Menschheit zu nehmen, wenn sie Werke vom ersten Range machen will, weil das Vollkommenste die höchste Tendenz des Wohlgefallens ist, und es nichts Vollkommeners giebt als den tugendhaften Menschen.

Von den Kunstwerken, welche zum zweiten Range gehören, übergehe ich jene, die blos aus Schuld ihrer Verfertiger keine vollendeten Meisterwerke geworden sind, und betrachte nur diejenigen, die selbst von dem

höchsten Talente nicht in die Reihe der erstern erhoben werden können. Es sind die Kunstwerke, denen eines von den angeführten Momenten des Wohlgefallens gar nicht gegeben werden kann. So kann ein Thierstück, so konnte selbst Myrons berühmte Kuh nur etwas Vollkommenes vorstellen; denn ein Thier existirt nur als etwas Vollkommenes, und allerdings mußte die Wahrnehmung dieser Vollkommenheit dem Beobachter gefallen. Allein das Vollkommenste konnte so wenig, als Sittlichkeit an dem Körper eines Thiers vorgestellt werden; es ist daher auch kein Zweifel, welche Darstellung uns mehr gefallen würde, ein Apollon oder diese berühmte Kuh, wenn wir diese beiden Werke neben einander sehen könnten.

Es geht allem, was nicht Mensch ist, eine Bedingung des Wohlgefallens ab, welche desto höher in Anschlag gebracht werden muß, da sie in der That zweimal in Betrachtung kömmt.

Die Sittlichkeit ist es, welche einmal als Sittlichkeit, und zweitens als das Vollkommenste gefällt, was der Mensch kennt. So wahr es daher auch ist, daß Schönheit der Gestalt und Annehmlichkeit wohl in allen Darstellungen körperlicher Dinge gegeben werden kann; so gewiß ist es, daß alle Kunstwerke, welche nicht Menschen darstellen, weit hinter denen zurückbleiben müssen, deren Süjet aus dem Gebiete der Menschheit genommen ist, und daß keine Landschaft, kein Thierstück, keine Perspektive den Verehrer der Kunst so an sich fesseln werde, als eine büßende Magdalena, oder ein andres mit solch einem

Meisterwerke an Inhalt verwandtes und mit gleichem Talente ausgeführtes Kunstwerk.

Das Gebiet der Kunst ist also auf Darstellungen aus der Sphäre der Menschheit eingeschränkt, und hat hiermit eine ganz bestimmte Grenze. Nur innerhalb derselben können Kunstwerke entstehen, und alles andre ist — ohngeachtet seiner äußern Schönheit und Richtigkeit seiner Darstellung, nur Künstlerwerk, nur künstliches Werk, nicht Kunstwerk. Denn es geht ihm die höchste Schönheit ab, welche aus gleichmäßigen Beschäftigungen aller Gemüthsvermögen des Menschen hervorgeht; weil die Vernunft bei Beurtheilung von Darstellungen, welche nichts Menschliches darstellen, größtentheils müßig bleibt, und nichts von den ihr innwohnenden Ideen der höchsten Vollkommenheit und der Sittlichkeit realisirt findet.

Sittlichkeit, und — was in mehrerer Hinsicht dasselbe ist — absolute Vollkommenheit offenbart sich auf zweierlei Art, und kann auch in Kunstwerken auf zweierlei Art dargestellt werden; nämlich als Anmuth und als Würde. Von der Anmuth schließen wir auf Sittlichkeit; in der Würde sehen wir sie. Anmuth besteht nach Schillers meisterhafter Auseinandersetzung in den am menschlichen Körper sichtbaren Spuren von Uebereinstimmung mit den Foderungen des Sittengesetzes. Man ist daher geneigt, da Sittlichkeit anzunehmen, wo Anmuth anzutreffen ist, weil man diese als Folge von jener betrachtet, und von der wahrgenommenen Wirkung auf die ihr vorgegangene Ursache schließt.

Um einen Menschen darzustellen, der als Kunst-

werk gefallen soll, ist es nicht schlechterdings nothwendig, daß er handelnd und moralisch richtig handelnd dargestellt werde, sondern es genügt, daß wir ihm ansehen können, er habe moralisch richtig gehandelt, und werde auch künftig so handeln; welches alsdann der Fall ist, wenn sich Anmuth über sein ganzes Wesen ausgebreitet hat.

Nach dieser Idee ist die berühmte Venus von Medicis in Florenz ausgeführt. Es ist die Anmuth, welche den Zauber der höchsten Schönheit über dieses Meisterwerk verbreitet.

So wie aber ein Unterschied zwischen geschlossener und zwischen unmittelbarer Erkenntniß, so ist auch einer im Wohlgefallen bemerkbar, welches die vermuthete Sittlichkeit, wie bei der Anmuth, und die wahrgenommene Sittlichkeit, wie bei der Würde der Fall ist, begleitet. Ein Schluß kann trügen; das Auge irrt aber niemals. Nehmen wir daher in einem Kunstwerke Sittlichkeit unmittelbar wahr, so ist das Wohlgefallen weit stärker, als wenn wir nur Gründe haben, sie vorauszusetzen. Unter gleichen Bedingungen also wird eine Darstellung, welche Würde ausdrückt, stärker gefallen, als die Darstellung der Anmuth.

Es ist aber nicht möglich, Sittlichkeit unmittelbar vor das Auge zu bringen, als unter der Bedingung, daß man einen Menschen leidend, aber mit Ruhe und Selbstbeherrschung leidend, darstelle. Er muß ferner an diesem Leiden nicht selbst Schuld seyn, sonst hätte er nicht dem Sittengesetz gemäs gehandelt. Er muß also unschuldig und mit Ruhe

leiden.

leiden. Eine solche Darstellung heißt **tragisch**. Das **Tragische** muß daher in der Darstellung die größte Wirkung thun, welche nur immer von einem Kunstwerke zu erwarten ist, vorausgesetzt, daß auch noch der Künstler seinem Gegenstande die möglichste äußere Schönheit und Annehmlichkeit gegeben hat. Alsdann ist der Gipfel erreicht und der Kranz errungen, den die Menschheit dem aus ihrer Mitte anzubieten hat, aus dessen Händen eine zweite Schöpfung hervorging.

„Laokoon," sagt Winkelmann in seiner Geschichte der Kunst, „ist eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht; und indem sein Leiden die Muskeln aufschwellt und die Nerven anzieht, tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirne hervor, und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Oden und die Zurückhaltung des Ausbruchs der Empfindung, den Schmerz in sich zu fassen und zu verschließen. Das bange Seufzen, welches er in sich, und der Oden, den er anzieht, erschöpft den Unterleib und macht die Seiten hohl, welches uns gleichsam von der Bewegung der Eingeweide urtheilen läßt. Sein eignes Leiden scheint ihn aber weniger zu beängstigen, als die Pein seiner Kinder, die ihr Angesicht zu ihrem Vater wenden und um Hülfe schreien; denn das väterliche Herz offenbart sich in den wehmüthigen Augen, und das Mitleid scheint in einem trüben Dufte auf denselben zu schwimmen. Sein Gesicht ist klagend, aber nicht schreiend; seine Augen sind nach der höhern Hülfe gewandt. Der Mund ist voll von Wehmuth, und die

gesenkte Unterlippe schwer von derselben; in der überwärts gezogenen Oberlippe aber ist dieselbe mit Schmerz vermischt, welcher mit einer Regung von Unmuth, wie über ein unverdientes unwürdiges Leiden, in die Nase hinauftritt, dieselbe schwülstig macht, und sich in den erweiterten und aufwärts gezogenen Nüssen offenbaret. Unter der Stirn ist der Streit zwischen Schmerz und Widerstand, wie in einem Punkt vereinigt, mit großer Weisheit ausgebildet; denn indem der Schmerz die Augenbraunen in die Höhe treibet, so drücket das Sträuben wider denselben das obere Augenfleisch niederwärts und gegen das obere Augenlied zu, so daß dasselbe durch das übergetretene Fleisch beinahe ganz bedeckt wird. Die Natur, welche der Künstler nicht verschönern konnte, hat er ausgewickelter, angestrengter und mächtiger zu zeigen gesucht: da, wohin der größte Schmerz gelegt ist, zeiget sich auch die größte Schönheit. Die linke Seite, in welche die Schlange mit dem wüthenden Bisse ihr Gift ausgießet, ist diejenige, welche durch die nächste Empfindung am Herzen am heftigsten zu leiden scheint. Und dieser Theil des Körpers kann ein Wunder der Kunst genannt werden. Seine Beine wollen sich erheben, dem Uebel zu entrinnen; kein Theil ist in Ruhe: ja, die Meiselstreiche selbst helfen zur Bedeutung einer erstarrten Haut." — In einer Anmerkung setzt der feinfühlende Mann zu dieser Beschreibung noch hinzu: „Ich habe in einer beglaubten schriftlichen Nachricht gefunden, daß Pabst Julius II dem Felix von Fredis, welcher den Laokoon in den Bädern des Titus entdeckte, ihm und seinen Söhnen zur Belohnung introitus et

portionem gabellae Portae S. Iohannis Lateranensis verliehen habe. Leo X aber gab diese Einkünfte an die Kirche von S. Johann Lateran zurück, und jenem an deren Stelle Officium Scriptoriae Apostolicae, worüber ihm den 9ten November 1517 ein Breve ausgefertigt wurde."

So wirkte dieses Meisterwerk selbst zum Vortheil derjenigen, die es doch nur gefunden hatten, und die erfreute Nachwelt glaubte, den Dank, den sie dem Urheber eines solchen Werks schuldig war, und nicht mehr erstatten konnte, denjenigen abtragen zu müssen, welche das gütige Schicksal als Werkzeuge zur Entdeckung desselben gebraucht hatte.

Laokoon stellt das personifizirte Sittengesetz dar. Er leidet an körperlichen Schmerzen, und leidet mit Standhaftigkeit. Er leidet ohnverschuldet; er hätte sogar ein besseres Schicksal verdient, denn im Gefühl seiner Vaterpflichten eilte er den von den Schlangen ergriffenen Söhnen zu Hülfe, mußte aber die Erfüllung dieser Pflichten mit dem Tode bezahlen. Seine Söhne ringen im Todeskampfe und blicken, Hülfe flehend, an dem Vater hinauf; die Mitempfindung ihres Schmerzes verbittert sein eignes Leiden; aber auch das überwindet er noch, und stirbt mit Ergebung.

So konnte der Künstler, indem er die Sittlichkeit in dem höchsten Momente ihrer Wirksamkeit darstellte, zugleich das Vollkommenste vor unsre Augen bringen, das sich nur darstellen läßt. Und hiemit legte er in sein Werk den Zauber, der alle Jahrhunderte und alle Nationen zu dessen Verehrung hinreißen muß. —

Hätte nun der Künstler auch nichts weiter gethan,

als daß er die Jugend im Kampfe, und so kämpfend und siegend darstellte, so würde schon diese Darstellung ihn alles Lobes und großer Bewunderung würdig gemacht haben. Allein er begnügte sich nicht mit blos richtigem Ausdrucke des Leidens eines Tugendhaften, er goß über sein ganzes Werk mit dem reifsten Geschmacke auch noch die volle Schaale der Schönheit aus, und foderte durch diese ertheilte äußere Schönheit dem bloßen Geschmacke eben den Beifall ab, welchen er der moralischen Urtheilskraft und der über Vollkommenheit richtenden Vernunft abzugewinnen wußte. Denn auch die äußere Schönheit an dieser Gruppe ist unübertrefflich.

Die Gruppe giebt, zuerst, durch ihre gefällige pyramidenförmige Gestalt dem Auge einen überaus wohlthuenden Anblick. Es gleitet sanft, und wie auf Stufen, von der obersten Spitze, die von der Rechten des Vaters, mit welcher er die Schlange gefaßt hat und losreißen will, gebildet wird, auf den ältern Sohn, welcher sich an die rechte Seite des Vaters schmiegt, und ihm bis an die Brust reicht, und von diesem wieder bis zu dem jüngern herab, der an die linke Seite des Vaters geschlossen ist, und dessen Kopf mit der Hüfte des Vaters horizontal steht. Aeußerst schön sind, zweitens, die Krümmungen und die proportionirten Leiber der Schlangen. Ich sehe dabei ab von der Weisheit, welche die meisten Ringe dieser Thiere um die Beine des Vaters und der Kinder legte, wo sie, wie Lessing in seinem Laokoon bemerkt, am wenigsten verdecken, und zugleich die Vorstellung von gehemmter Flucht und gänzlicher Ohnmöglichkeit der Rettung her-

vorbringen; — denn dieses gehört zur Vollkommenheit der Darstellung, und wird von dem Verstande beurtheilt; sondern ich rede von den schönen Wendungen, welche diese furchtbaren Thiere machen, von dem Leben und der Kraft, mit welcher sie überall herumschlüpfen, und die Schlingen, die ihre langen Leiber bilden, fest zusammenziehn. Dies, und noch hundert andre, theils offenbare, theils verborgene plastische Schönheiten beweisen, daß der Geschmack dieser Künstler eben so reif war, als ihr moralisches Gefühl fein, und ihr Studium des menschlichen Körpers und der Gesetze seiner Bewegung tief gewesen ist. — Für Annehmlichkeit und den physischen Genuß durch das Auge sorgte der Künstler endlich durch die Wahl der Steinart, welche nicht nur ihrer Härte und Feinheit wegen die beste für den Meisel, sondern auch des gefälligen Weißes wegen für das Auge sehr willkommen ist.

Hier sind zur fernern Auseinandersetzung dem Kunstliebhaber folgende Schriften zu empfehlen:

Lessings Laokoon.

F. Schillers Abhandlung über Anmuth und Würde.

Sulzers Theorie der schönen Wissenschaften.

Ueber das Vergnügen an tragischen Gegenständen; eine Abhandlung in Schillers Thalia.

Drittes Kapitel.

Von der freien und anhängenden Schönheit, und von reinen, angewandten und gemischten Geschmacksurtheilen.

Bei Kunstwerken fragen wir größtentheils, was das von dem Künstler in schöner Form Dargestellte seyn soll. Daher sind unsre Geschmacksurtheile über Kunstwerke größtentheils gemischter Art, und auch das Wohlgefallen, welches aus dieser Beurtheilung entspringt, ist ein zusammengesetztes, gemischtes Wohlgefallen.

So oft sich also der Künstler nach der Natur des Dinges, welches er darstellen will, richten muß, und durch diese Rücksicht abgehalten wird, die Form ganz so zu modeln, wie er wollte, so oft entsteht eine anhängende Schönheit, oder eine Schönheit von bestimmter Art. Da, wo er aber durch keine Rücksicht gehindert wird, dem, was er macht, eine beliebige Form zu ertheilen, da schafft er freie Schönheiten.

Mit diesen zwingt er uns reine Geschmacksurtheile ab, mit den erstern ladet er nicht nur den Geschmack zu dem Urtheil über die Schönheit der Form, sondern auch unsern Verstand zur Beurtheilung der Angemessenheit dieser Form, oder zur Beurtheilung der Zweckmäsigkeit derselben ein.

Zu den freien Schönheiten gehört alles Laubwerk, Muschelwerk, Schnörkel, einzelne Linien, Gitterwerk

und ähnliche Zeichnungen, die blos als Zeichnungen betrachtet und beurtheilt werden. Ich setze dieses darum hinzu, weil diese Zeichnungen zuweilen nicht blos als Zeichnungen, sondern gemeiniglich als Risse, nach denen etwas verfertiget werden soll, angesehen werden.

Eine Arabesken-Zeichnung z. B. soll das Muster zu einer Wandverzierung, die Zeichnung eines Gitterwerks soll der Riß eines Treppengeländers an ein neuerbautes Haus seyn. Hier wird die Zeichnung nicht blos als Zeichnung betrachtet, sondern man sieht auch darauf, ob das, dessen Muster sie seyn soll, sich zu dem Ganzen schicken werde, oder nicht; ob die Arabeske nicht zu kühn, nicht zu verwickelt, nicht zu frei für ihre Bestimmung — z. B. an die Wand eines Studirzimmers — sey; ob das gezeichnete Treppengeländer sich zu der Treppe, zum ganzen Gebäude schicken werde, u. s. w.

In solchen Fällen werden jene Zeichnungen nicht als freie Schönheiten beurtheilt, sondern man sieht zugleich mit auf ihre Bestimmung, und auf ihre Angemessenheit oder Unangemessenheit zu dieser.

Hat aber der Künstler seine Zeichnung nicht zu so etwas bestimmt, sondern blos nach Belieben: so verfertigte er freie Schönheiten, folgte blos seinem Geschmacke, und arbeitete auch blos für den Geschmack.

Man kann daher nicht nur den Künstlern, vorzüglich aber den angehenden Künstlern, kaum angelegentlich genug empfehlen, auf freie Schönheiten viel Aufmerksamkeit, auf Hervorbringung derselben viel Zeit und Fleiß zu verwenden, sondern auch den Kunst-

liebhabern, und noch mehr jenen, welche Kritik der Kunstwerke zu ihrem Geschäfte machen, darf der vertraute Umgang mit den freien Schönheiten der Kunst keine Kleinigkeit scheinen. Denn ob man zwar gestehen muß, daß eine Arabeske in der Beurtheilung bei weitem kein so starkes Wohlgefallen bewirkt, als eine Bildsäule, oder ein Gemälde, — eine Bemerkung, welche daher begreiflich ist, daß in den freien Schönheiten nur der Geschmack befriedigt wird, andre Vermögen aber ganz unthätig bleiben —: so ist doch andrerseits auch zuzugeben, daß das Wohlgefallen an den Kunstschönheiten letztgenannter Art ein sehr zusammengesetztes Wohlgefallen sey, und der bloße Geschmack weit sicherer an freien, als an bestimmten Schönheiten geübt werde.

Zu den freien Schönheiten gehören insgesamt die schönen Naturprodukte; und wir nehmen in den ästhetischen Urtheilen über dieselben durchaus keine Rücksicht auf die Bestimmung des Dinges, sondern wir verzeihen dieser großen Künstlerin jeden Muthwillen mit der größten Bereitwilligkeit. Dies geschieht aber nicht bei Werken der menschlichen Kunst.

Eine Ehrenpforte, durch welche man weder fahren noch gehen könnte, würde bei aller Schönheit ihrer Gestalt ein anstößiges Ding seyn, weil sie zu ihrer Bestimmung nicht taugt. Ein Baum aber, der durch irgend einen Zufall untüchtig geworden ist, zu blühen, Früchte zu tragen, und überhaupt sich selbst fortzupflanzen, dabei aber eine schöne Gestalt hat, ist kein anstößiger Gegenstand, ob er gleich seine Bestimmung eben so wenig erfüllt, als jene Ehrenpforte. Die

Ursache ist, weil bei Beurtheilung der Kunstschönheiten die Bestimmung des Gegenstandes, welchem die schöne Form gegeben worden ist, in der Regel mit in Anschlag kömmt, die Schönheiten der Natur aber als freie Schönheiten beurtheilt werden.

Aus diesem allen leuchtet zur Genüge ein, daß die Urtheile über Kunstwerke selten, oder nie, reine Geschmacksurtheile sind, denn sie gehen auf Schönheiten von bestimmter Art. Und dieser Umstand macht es möglich, ein Kunstwerk kritisch, das heißt, nach Grundsätzen und Regeln zu beurtheilen. Denn alles, nur das blos Schöne nicht, ist einer Beurtheilung nach Regeln fähig.

Ein Kunstwerk ist von einem Menschen hervorgebracht, der nach Vorstellungen arbeitete, deren auch wir fähig sind; wir können also die Vollkommenheit seiner Arbeit — die Abgemessenheit des Gegenstandes zu der Vorstellung, ja sogar die Vollkommenheit dieser Vorstellungen selbst beurtheilen, und dazu sind wir als vernünftige Wesen gezwungen. Eben so verhält es sich mit der Sittlichkeit.

Der Künstler ist Mensch, und als solcher dem Sittengesetz unterworfen.

Es ist nicht einerlei, ob sein Werk diesem Gesetze Hohn spreche, oder ob es dienen könne, demselben allgemeine Befolgung zu verschaffen. Auch dürfen wir ihn nicht von dieser Unterwürfigkeit losbinden, und treffen also abermals einen Gesichtspunkt an, aus welchem wir ein Kunstwerk beurtheilen, der aber so wenig als der vorhergehende rein ästhetisch ist. *)

*) Kant, in seiner Kritik der Urtheilskraft, S. 163. und

Viertes Kapitel.

Vom Künstlertalent, oder Genie.

Ich übergehe die Erörterung der Frage: was Genie sey? weil ich glaube, meine Leser werden ohnehin die Definizion desselben kennen, werden einen guten Kopf vom Genie zu unterscheiden wissen. Daß Genie angeborne Eigenschaft ist und nicht erworben werden kann, daß ohne Genie kein großer Maler denkbar ist, sind allzubekannte Dinge.

Doch ist Genie keine eigne Gemüthskraft, sondern es ist ein Talent, ein Vermögen, die Gemüthskräfte auf besondre Art zu gebrauchen. Der Mann ohne Genie hat alle Geisteskräfte, die der Mann von Genie hat, nur kann er sie nicht so brauchen, wie dieser. Der Künstler — der Mann von Genie — hat keinen andern Verstand, keine andre Einbildungskraft, keine andre Vernunft, als ein andrer, sondern er kann nur, was ein andrer nicht kann, das, was sein Verstand und seine Vernunft als wahr erkennen, schön darstellen.

Wahrscheinlich besteht das Genie in einer gleichschwebenden Temperatur der Geisteskräfte und in einer Geschicklichkeit, das, was man eben so klar als deut-

---

folgende, erste Ausg. und: Heusinger, Handbuch der Aesthetik, 1r Theil, 91 und weiter, verdienen vorzüglich hierüber nachgelesen zu werden.

lich, und eben so deutlich als anschaulich vorstellt, Andern wieder so darzustellen, oder nach Kant, in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren, kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden, und zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemüthsstimmung, als Begleitung eines Begriffs, auch Andern mitgetheilt wird.

Die erste und sicherste Aeußerung des vorhandenen Genies ist nicht nur Empfänglichkeit fürs Schöne allein, sondern vorzüglich das gelingende Bestreben, Schönes hervorzubringen. Das Genie wird irgend einen Stoff ergreifen und ihn nach seinen eigenen Ideen formen. Vielleicht daß ihm ein Meisterwerk zur Entfaltung dieser Idee hilft, die Ideen selbst werden ihm doch angehören, und was es macht, wird durchaus nicht bloße Nachahmung seyn.

Es versteht sich, daß hier die Rede von der Art ist, wie sich das Genie im Jünglingsalter zeigt. Für die Aeußerungen im Knabenalter giebt es wohl kein sicheres Merkmal. In diesem Alter unterscheidet sich der gute Kopf von dem Genie noch nicht. Beide ahmen zuerst nach, und arbeiten späterhin nach selbst erfundenen Regeln.

Sobald man aus irgend einer Probe im Knaben- oder Jünglingsalter mit einiger Sicherheit auf vorhandenes Kunsttalent schließen kann, und wenn man Willens ist, dasselbe auszubilden: so lasse man zwar dem Zögling alle Freiheit, zu thun und zu bilden, was er will, man mache ihn aber unaufhörlich auf das Schöne und Vollendete in Kunstwerken aufmerksam,

suche ihn zu überzeugen, daß alles, was der Künstler im Kopfe haben möge, doch nicht eher so schön, als er es glaubt, dargestellt werden könne, als man in gewissen mechanischen Dingen die anhaltendste Mühe angewandt habe. Man mache ihn darauf aufmerksam, daß ein ungeschickter Zeichner nie einen schönen Arm zeichnen werde, wenn er auch in Gedanken noch so gut zu unterscheiden wisse, was ein schöner oder plumper Arm sey. Dann übe man den Zögling der Kunst, bei aller Freiheit, die man ihm übrigens lassen muß, in den mechanischen Uebungen. Zeigt er Beharrlichkeit, sich, aus Liebe zu Hervorbringung des Schönen, den peinlichen Uebungen zu überlassen, welche die Bedingungen zur Darstellung des Schönen sind, so ist die Hoffnung, daß in ihm Kunsttalent vorhanden sey, desto gegründeter. Weigert sich der Lehrling aber, die Elemente der Zeichenkunst zu lernen, und will doch ein Maler werden, so ist sehr zu vermuthen, daß er nur ein äußeres Interesse an der Malerei nehme. Dann sind andere Beweise nöthig, ehe man aus der Liebe, womit ein solcher zeichnet und pinselt, auf wirkliches in ihm vorhandenes Malergenie schließen kann.

Zur Entwickelung sowohl, als zur Uebung und Ausbildung des Genies ist nichts so wesentlich, als die Regel: daß man viel sehe und viel mache. Alles kann man freilich nicht studiren, was man sieht; aber man vergesse darüber, daß man nur Weniges aus dem Grunde kennen lernen könne, ja den Vortheil nicht, welchen das oberflächliche Kennen von vielem gewährt.

Wer Genie hat, sagt Dü-Bas in seinen kritischen

Betrachtungen über Poesie und Malerei,*) ist bald fähig allein zu studiren, und gerade das Studium, welches er sich selbst wählt, trägt das mehrste zur Bildung des Geschmacks bei.

Das Studiren besteht in einer anhaltenden Betrachtung der Natur und in einem reifen Nachdenken über die Werke großer Meister, und erstreckt sich auf das, was man nachahmen, oder was man besser machen muß.

Solch ein Studium lehrt vieles, was das Genie allein niemals an die Hand gegeben hätte, oder worauf es doch erst spät gekommen seyn würde. Man entdeckt in einem Tage Vortheile und Kunstgriffe, die ihren Erfindern jahrelange Untersuchung und Mühe gekostet haben. Und hätte auch unser Genie Stärke genug gehabt, uns einmal eben so weit zu bringen, falls auch der Weg noch nicht gebahnt gewesen wäre, so würden wir doch blos durch unsre eignen Kräfte gewiß erst durch eben so mühsame Arbeiten, als die ersten Erfinder, dahin gelangt seyn.

Michael Angelo hatte vermuthlich sehr lange gearbeitet, ehe er im Stande war, die Majestät des ewigen Vaters mit dem Charakter göttlicher Hoheit zu malen, den er ihm wirklich beigelegt hat.

Rafael, der von Natur kein so kühnes Genie hatte, als ersterer, würde sich mit seinen eignen Kräften vielleicht niemals bis zu dieser erhabenen Idee geschwungen haben; wenigstens würde es erst nach einer Menge mislungener Versuche, und nach vielen, oft-

---

*) Aus dem Französ. übersetzt. Koppenh. 1760. 3 Theile.

mals wiederholten Anstrengungen seines Genies geschehen seyn.

Aber Rafael sah einst das Bild des ewigen Vaters, welches Michael Angelo gemalt hatte. Die Idee dieses großen Geistes rührte ihn. Er faßte sie, und vermogte in einem Tage seiner Abbildung des ewigen Vaters den Charakter der Größe, Hoheit und Göttlichkeit zu geben, die er im Werke seines Nebenbuhlers bewundert hatte.

Rafael malte damals das Gewölbe der Gallerie, welche zu den Zimmern des zweiten Stockwerks im Vatikan führt. Man nennt diese Gallerie gewöhnlich die Logen. Die Decke ist in so viel Wölbungen getheilt, als Fenster auf der Gallerie sind, jedes derselben hat seine eigne Wölbung, folglich vier Seiten. Nun malte Rafael damals auf jede Seite des ersten Kreuzgewölbes eine Geschichte des alten Testaments. Als er bereits mit drei Seiten, auf welchen die Tagwerke der Schöpfung vorgestellt sind, fertig war, ereignete sich folgendes.

Die Figur, welche in diesen drei Gemälden Gott Vater vorstellt, ist in der That edel und ehrwürdig, hat aber zu viel Sanftheit, und nicht genug Majestät. Der Kopf ist blos der eines Menschen. Rafael gab ihm die Bildung, nach welcher die Maler gewöhnlich den Kopf des Erlösers malen, nur mit dem Unterschied, der nach den Regeln der Kunst zwischen zwei Köpfen Statt findet, von welchen der eine den Vater, der andre den Sohn vorstellt.

Während Rafael an den Gemälden des Gewölbes der Logen zu arbeiten anfing, malte Michael Angelo

das Gewölbe einer Kapelle im Vatikan, die von Pabst Sixtus dem Vierten erbauet worden war.

So geheim Michael Angelo seine Ideen hielt, die Thür vor jedermann verschließen ließ, fand Rafael dennoch Mittel, hineinzukommen. Er wurde von der göttlichen Majestät und edeln Hoheit in dem Kopfe des ewigen Vaters, den Michael Angelo an verschiedenen Orten dieser Kapelle in den Tagwerken der Schöpfung vorgestellt hatte, so gerührt, daß er seine eigene Manier hierin fahren ließ, und die seines Nebenbuhlers in der Kunst annahm. Er hat in dem letzten Gemälde der ersten Loge den ewigen Vater mit einer mehr als menschlichen Majestät abgebildet, welche nicht blos Ehrfurcht einflößt, sondern einen heiligen Schauer erregt.

Rafael kolorirte noch nicht sonderlich, als ihm ein Gemälde des Giorgione zu Gesicht kam. Im Augenblick begriff er, daß die Kunst vermittelst der Farben ganz andre Schönheiten hervorbringen könne, als er selbst damit hervorgebracht hatte. Er sah seine bisherige Unwissenheit im Koloriren ein, versuchte wie Giorgione zu malen, und da ihm sein Genie errathen ließ, wie dieser von ihm bewunderte Maler zu Werke gegangen, so kam er seinem Muster nahe.

Den ersten Versuch machte er mit dem Gemälde, welches das zu Bolsena geschehene Wunderwerk vorstellt, wo der Priester, der vor dem Pabste Messe las, und an der Transsubstantiation zweifelte, die geweihte Hostie in seinen Händen blutig werden sah. Dieses Gemälde wird gemeiniglich die Messe des Pabst Julius genannt, und ist im zweiten Zimmer der Kanzlei im Vatikan über und neben dem Fenster al fresko gemalt.

Die Komposition desselben ist bewundernswürdig. Der Priester, welcher an der wirklichen Gegenwart zweifelte, und der die Hostie, die er geweihet hatte, während der Elevation in seinen Händen blutig werden sieht, scheint von Schrecken und Ehrfurcht durchdrungen zu seyn. Der Maler hat jedem der Umstehenden seinen gehörigen Charakter ganz vortrefflich gegeben; besonders aber wird mit Vergnügen das Erstaunen der Schweizergarde des Pabstes bemerkt, welche vom untern Theile des Gemäldes, wohin sie Rafael gestellt hat, das Wunder anschauen. So wußte dieser große Künstler selbst daraus, daß er das Kostum beobachten und dem Pabste sein gewöhnliches Gefolge geben mußte, eine Schönheit zu ziehen. Durch eine poetische Freiheit bedient sich Rafael des Gesichts Julius II, um den Pabst vorzustellen, in dessen Gegenwart das Wunder geschieht. Julius betrachtet zwar das Wunder mit Aufmerksamkeit, aber er scheint nicht in große Bewegung darüber zu gerathen. Der Maler setzt voraus, daß ein Pabst von der wirklichen Gegenwart viel zu sehr überzeugt seyn müsse, als daß er auch über die wunderbarsten Begebenheiten, welche mit einer geweihten Hostie vorgehen könnten, erstaunen sollte. Man kann das sichtbare Oberhaupt der Kirche, wenn es bei einer solchen Begebenheit gegenwärtig vorgestellt wird, durch keinen edlern und schicklichern Ausdruck charakterisiren. In eben diesem Ausdrucke schildert auch der Maler den eigenthümlichen Charakter Julius II sehr deutlich. Man erkennt in dem Gesichte desselben den hartnäckigen Belagerer der Stadt Mirandola. Aber das Kolorit, um deswillen hier von diesem Gemälde

gesprochen wird, übertrifft das Kolorit aller Gemälde Rafaels. Titian selbst hat niemals fleischigte Theile gemalt, denen man die Weichheit, welche an einem Körper befindlich seyn muß, deutlicher ansehen könnte. Die Gewänder scheinen schöne wollene und seidne Stoffe zu seyn, die der Schneider nur eben verarbeitet hat.

Hätte Rafael mehrere Gemälde mit einem so wahren und schönen Kolorit gemalt, er würde unter die unübertrefflichsten Koloristen gehört haben.

Auch in der Art, mit welcher junge Künstler die Kunstwerke betrachten, zeigen sich verschiedene Eigenheiten, welche man nicht unbeachtet lassen muß, weil sich aus ihnen schließen läßt, ob großes, geringes, oder gar kein Talent, vielleicht nur Anlagen zu den mechanischen Geschicklichkeiten vorhanden seyen.

Das zarte, noch unentwickelte Genie wird zwar von den Meisterwerken gerührt und erschüttert werden, es darf sich aber von ihnen nicht blenden lassen; und daß dieses nicht geschehen sey, ist daraus zu erkennen, daß der junge Künstler nicht blind gegen die Unvollkommenheiten jener Meisterwerke ist, und daß er sie nicht n a c h m a c h t, sondern höchstens nur n a c h a h m t. Correggio, sagt Dü-Bas, der noch in der Dunkelheit lebte, obgleich er schon ein großer Maler war, war so voll von dem, was er von Rafael, den die Fürsten um die Wette beschenkten und mit Ehrenbezeigungen überhäuften, gehört hatte, daß er glaubte, ein Künstler, der so viel Aufsehen machte, müsse weit größere Verdienste haben, als er, den seine Geschicklichkeit noch nicht einmal aus der Dunkelheit empor gehoben hatte. Bei seiner beschränkten Weltkenntniß

schloß er, Rafael müsse ein weit größerer Künstler seyn, als er, weil er in weit bessern Vermögensumständen wäre. Endlich bekam Correggio ein Gemälde von Rafael zu sehen. Nachdem er es aufmerksam betrachtet, und überlegt hatte, wie er wohl dasselbe Süjet bearbeitet haben würde, wenn es ihm wäre aufgegeben worden, rief er aus: Ich bin doch auch ein Maler! (anch' io son Bittore!)

Ein sicheres Kennzeichen von mangelndem Genie ist, wenn ein Jüngling von der Vortrefflichkeit großer Werke nur wenig gerührt wird, und sich nicht eher entschließen kann, sie zu bewundern, bis er erst ihre Schönheiten und Fehler gegen einander ausgerechnet hat; wenn er sein Urtheil über ihren Werth nicht eher abfaßt, bis er mit dieser Rechnung völlig zu Stande ist.

Hätte er das lebhafte und zärtliche Gefühl, welches vom Genie unzertrennlich ist, so müßte er von den Schönheiten großer Werke so stark gerührt werden, daß er Zirkel und Lineal wegwerfen würde, um so darüber zu urtheilen, wie man über dergleichen Werke geurtheilt hat, nämlich nach dem Eindrucke, den sie auf jeden für Kunstschönheiten Empfänglichen machen.

Fünftes Kapitel.

Von der Malerkunst und ihren Werken, mit Inbegriff der Bildnerkunst.

Ich nehme die Werke dieser beiden Künste in meiner Betrachtung zusammen, weil sie, was die blos ästhetische Beurtheilung betrifft, nach denselben Regeln beurtheilt werden müssen. Denn beide Künste liefern keine andern Kunstwerke des ersten Ranges, als Darstellungen aus dem Gebiete der Menschheit, und dabei kömmt es gar nicht darauf an, ob ein Stein mit dem Meisel, oder die Leinwand mit dem Pinsel bearbeitet worden sei. Was die Malerei ganz allein darstellen kann, und was der Bildhauer auch nicht einmal versuchen wird, nämlich Landschaften, perspektive Stücke u. dgl. das erhält am Ende dieser Betrachtung seine eigne Beurtheilung. Die Werke dieser beiden Künste — denn ich rechne auch die Kupferstecherkunst unter die malenden — sind, nebst den Werken der Dichtkunst, von jeher am häufigsten beurtheilt und kritisirt worden. Was aber in anderer Rücksicht sehr gut war, daß nämlich Männer von Metier größtentheils die öffentlichen Beurtheiler dieser Werke gewesen sind, das hatte doch den Nachtheil, daß die Augen des Publikums weit mehr auf die Korrektheit und Unkorrektheit dieser Werke gerichtet wurden, als auf die ganze Schönheit derselben. Man versteht bekanntlich unter Korrektheit eines Werkes die Vollkommenheit desselben,

welche durch möglichste Beobachtung der Regeln, welche die Schule giebt, zu erhalten ist. Ein Werk, welchem, mit einem Worte, kein Fehler nachgezeigt werden kann, ist korrekt. Eine Zeichnung, in welcher die Proportion der Glieder, die anatomischen Gesetze der Muskelbewegung, und die psychologischen Erfahrungen von den Aeußerungen eines Affekts, oder überhaupt einer Gemüthsbewegung, beobachtet sind, heißt korrekt. Ein Gedicht heißt korrekt, wenn der Inhalt desselben poetische Möglichkeit hat, wenn die Erzählung klar und deutlich ist, wenn eine angemessene Versart gewählet worden, und gegen die Regeln des richtigen Denkens, der Darstellung und der Grammatik nicht gesündiget worden ist; kurz, wenn man nicht sagen kann, hier ist gegen diese oder jene Regel angestoßen. Die Korrektion ist nun zwar eine wesentliche Bedingung zu dem verdienten Wohlgefallen eines Kunstwerks, denn Verstand und Vernunft, welche hier mit urtheilen, wollen Richtigkeit und Vollkommenheit haben, wenn sie befriedigt werden und hiedurch das Gemüth mit Wohlgefallen affiziren sollen; allein sie ist nicht die ganze Bedingung zur Schönheit des Werks, sondern es muß zur Korrektheit noch Geist kommen, ehe ein Werk als ein vollendetes Kunstwerk gelten kann. Geist aber zeigt sich nur in dem Ausdruck der Gemüthsbewegungen, den diese im Körper hervorbringen und allmälig befestigen. Dieser Ausdruck ist etwas, worauf der Künstler ohne Genie, d. h. der selbst keinen Geist hat, gar nicht achtet, und was er nicht erkennt, wenn es auch vor seine Augen gebracht wird. Die Kunst besteht nicht darin, daß man Acht habe, welchen Zug, welche

Furche oder Erhöhung ein Affekt hervorbringe, und jene alsdann in dem Marmor nachbilde;, sondern darin, daß kein Punkt in dem ganzen Gemälde, kein Meiselstrich am ganzen Marmor vorkomme, der etwas anders ausdrückte, als was der Künstler ausdrücken will; daß aber auch keine Stelle an dem Kunstwerke vorhanden sey, die von allem Ausdruck leer wäre. Sobald also nur Seele, oder, wenn man will, nur Freiheit aus dem Kunstwerke spricht, sobald hat dasselbe wenigstens etwas von dem, was den zweiten Bestandtheil der vollendeten Schönheit ausmacht. Es fehlt aber noch viel, daß dieses Etwas hinreichend wäre. Ist die Darstellung die eines Menschen: so muß nicht Geist allein, es muß ein guter Geist aus derselben hervorleuchten, d. h. man muß dem Bilde keine schlechthin verbotene Neigung ansehen; und thue die abgebildete Person auch was sie wolle, selbst wenn sie Böses thut, so muß der Ausdruck nicht zeigen, daß ihr das Böse habituell geworden ist; sondern man muß ihr ansehen, daß ihr Gemüth, nur einen Augenblick lang von der Tyrannei der Leidenschaft überwältigt, schon in dem Begriff, sich an dem Bewußtseyn, daß es nicht recht sey, wieder in die Höhe zu richten. Spuren der Willkühr also, einer Willkühr aber, welche dem Sittengesetze gemäs ist, machen das aus, was in der Darstellung eines Menschen geistvolles ist. Alles andere gehört zur Korrektion solcher Darstellungen. — Beide Bestandtheile der ganzen Schönheit können nun zwar in Gedanken abgesondert, und so viel als möglich auch abgesondert betrachtet werden, ja es läßt sich jeder einzelne Bestandtheil wieder in andere zerlegen, und

auch diese lassen sich einzeln beurtheilen; es wird aber nicht schaden, darauf aufmerksam zu seyn, daß der ganze Eindruck eines Kunstwerks, der die Seele demselben gewinnt, von der Zusammenwirkung aller dieser einzelnen Bestandstücke abhängt, und daß wir uns keiner Absonderung bewußt sind, wenn wir von dem Schönen eigentlich getroffen werden. Ich will nun alles, was ein Liebhaber der Kunst an einem Gemälde zu beurtheilen finden wird, nach einander durchgehen. Es wird in der Zeichnung, im Licht und Schatten, im Kolorit, und in der Komposition bestehen. Was der Maler in Ansehung der Zeichnung zu beobachten hat, ist auch für den Bildhauer Regel. Das Uebrige geht ihm nichts an, weil er das Auge nicht zu täuschen braucht, sondern wirkliche Körper darstellt. Auch giebt es keine Regeln, welche der Bildhauer, statt der für den Maler gehörenden, zu befolgen hätte. Da diese Regeln größtentheils das betreffen, was bei der Malerei der Mechanismus heißt, und was eigentlich nicht das Kunstmäßige in derselben, sondern nur das Künstliche ausmacht, und worüber dem Maler von Profession ausschließend ein Urtheil zusteht: so kann ich nicht wohl anders, als einer Autorität folgen, gegen welche aber meine Leser wohl kaum etwas einwenden werden. Ich werde nämlich bei diesen Betrachtungen die Untersuchungen des berühmten Mengs *) gleichsam als Leit-

*) Aus den hinterlassenen Werken des Ritters Mengs, übers. von Trange. Halle 1786, zweiten Band, welcher besonders die Betrachtungen über die Schönheit und den guten Geschmack in der Malerei, und die Betrachtungen über die drei großen Maler, Rafael, Correggio und Titian enthält.

faden benutzen, und aus den Schriften dieses geistreichen Künstlers und geschmackvollen, gelehrten und gründlichen Kritikers so viel herausheben, als meine Absicht erfodert. Ein Gemälde ist in der Zeichnung richtig, wenn nicht nur alle Glieder des Köpers, oder überhaupt alle Theile des Ganzen, die Proportion haben, die ihnen in der Wirklichkeit zukömmt, sondern wenn auch der Schatten, den diese Theile, als körperliche Masse, nothwendig werfen, wenn sie beschienen werden, gerade so ist, wie es entweder aus bloßer Beobachtung, oder aus Grundsätzen der Perspektive gefunden werden kann; wenn also Arme und Beine, wenn Figur, Nase und Mund weder zu groß noch zu klein, wenn sie nicht am unrechten Orte angebracht sind, wenn die beweglichen Gliedmaßen keine Lage haben, die ihnen entweder ganz unmöglich oder doch äußerst schwer, und unter den gegebenen Umständen zweckwidrig ist. Der Maler ist hierin nicht blos an die Natur gebunden, er ist an sie gefesselt. Er darf durchaus nichts anders zeichnen, als es in der Natur ist; und so wie ein wirklicher Arm aussieht, der in irgend eine Lage gebracht, und von dem Lichte beleuchtet wird, so muß der Arm in einem Gemälde aussehen. In der Zeichnung besonders ist es, daß unaufhörliche Beobachtung der Natur, Studium der Perspektive und Anatomie dem Maler Dienste leistet; und man sollte nicht glauben, was schon eine richtige Zeichnung, wenn nur die Stellung der Figuren mit Einsicht gewählt ist, für Wohlgefallen bewirkt. Die Zeichnung ist, dem Ansehen nach, das geringste, das am meisten sclavische und unwillkührliche, das schwerste und uninteressanteste

in der Malerei; es ist dasselbe, was die Fingersetzung bei Behandlung eines musikalischen Instruments ist; die Festigkeit in derselben ist aber die unnachläßige Bedingung des großen Malers, und der erste und wesentlichste Bestandtheil der Korrektheit eines Gemäldes. Ein Fehler in der Zeichnung ist wie ein Fehlschluß, wohl gar wie eine Lüge in der Rede anzusehen. Du sagest, was du sagest, so rede nur wahr; und du stellest dar, was es auch sey, so stelle nur richtig dar; verzeichne also nicht. Man findet gegenwärtig nur zu viel Gelegenheit, angehenden Künstlern dieses A B C ihrer Kunst zu empfehlen, da Kupferstecher von vielen andern Vorzügen in diesen Elementen sehr häufig verstoßen. Sie setzen sich dadurch dem Tadel der gemeinsten Beurtheiler aus; denn es fodert weder Kenntnisse noch Talent, Verstoße in der Zeichnung wahrzunehmen; weil der Blick aller Menschen durch das immerwährende Beobachten der Proportionen, welche die Natur gemacht hat, zu einer ziemlichen Sicherheit in Beurtheilung des Richtigen in der Zeichnung gelangt.

Unter den genannten Meistern der Malerkunst war Rafael in der Zeichnung der vollkommenste. Er machte den Anfang, sagt Mengs von ihm, mit einer trocknen und sclavischen, aber ziemlich korrekten Zeichnung. Nachher erlangte er einen viel größern, aber doch niemals so vollkommenen und ausgeführten Stiel, wie man bei den Antiken von der ersten Ordnung antrifft, weil er, im Ganzen genommen, nicht die Kenntniß der wahren Schönheit hatte, welche die Griechen besaßen. In den Charakteren der Philosophen, der Apostel und der übrigen Figuren dieser Art war er vortreff-

lich. Seine Frauen aber sind nicht reizend genug, weil er ihnen einen zu sehr gekrümmten Umriß gab. Dieses machte ihn gewissermaßen gemein, und verschaffte seinen Figuren ein grobes Ansehen; ja, wenn er diesen Fehler vermeiden wollte, verfiel er in einen noch schlimmern, nämlich in das harte. Er kannte das Idealisch-Schöne nicht; und daher war er in den Figuren der Apostel und Philosophen vortrefflicher, als in den göttlichen. Seine Zeichnungen enthalten alle die Umrisse, die sich in der Natur finden, welche er dann auch in allen seinen Zeichnungen nachahmte. — Ich stelle mir vor, daß dieser große Mann sich beständig mit Zeichnung erwachsener Menschen beschäftigte, und in diesen erhielt er eine große Fertigkeit, und schließe daraus, daß man den Rafael in den Charakteren, welche ihm eigen sind, nämlich in den alten und nervösen Konstitutionen studiren muß, weil er bei der Vorstellung zartgebauter Körper hart, bei den allzustarken aber ein übertriebener Nachahmer des Michael Angelo war. Rafael bildete und drückte die menschlichen Gestalten bewundernswürdig aus, und ich glaube, daß, wenn er in den blühendsten Zeiten Griechenlands gelebt hätte, wo er so viele Schönheiten sehen konnte, so hätte er gewiß die höchste Stufe erreicht, und wäre den berühmtesten Männern des Alterthums gleich gekommen.

Unter dem Lichte und Schatten oder dem Helldunkel versteht man das, wodurch in einem Gemälde bewirkt wird, daß man lebende Figuren oder wirkliche Gruppen von Menschen zu sehen glaubt. Es ist hiezu eine große Aufmerksamkeit und Beobachtung und eine große Geschicklichkeit in allen Regeln der Zeichnung,

der Malerei und der Perspektive nöthig. Es wirft nämlich, wenn man genau Achtung giebt, jeder Gegenstand das Licht etwas anders zurück, als ein anderer, und verursacht auch einen etwas andern Schatten. Zwei Menschen, die einander an Größe und Dicke vollkommen gleich, und dabei gleich gekleidet wären, von welchen aber der erste dem leuchtenden Körper etwas näher steht als der andere, sind ganz natürlich in Ansehung des Lichtes und Schattens etwas, wiewohl nur wenig, verschieden. Dieses Wenige muß nun bemerkt und in dem Gemälde glücklich ausgedrückt werden, wenn dieses im Helldunkeln richtig seyn soll. Es läßt sich nicht wohl angeben, wodurch ein gutes Helldunkel erhalten wird, oder vielmehr, diese Abstufung des Lichts und Schattens macht einen eigenen Gesichtspunkt aus, den der Maler bei dem Entwurf des Gemäldes nehmen muß; denn es wird durch Vertheilung der Gegenstände, durch die Wahl der Gewänder, durch angebrachte Gegenstände u. dgl. erhalten. Die Betrachtungen des Herrn Mengs sind aber in diesem Punkte besonders praktisch. Er sagt von Rafael: daß er sehr gut verstanden habe, wo und wie man Licht und Schatten anbringen müsse; er habe aber das Ideale in demselben nicht gekannt. Dies heißt in der Sprache dieses feinen Kunstrichters, Rafael habe zwar verstanden, wie Licht und Schatten an einem einzelnen Körper zu vertheilen wäre; er habe aber nicht gewußt, wie ein ganzes Gemälde so anzulegen wäre, daß die auf demselben befindlichen Gegenstände einander selbst wieder gehörig beleuchteten, und so beleuchteten, daß, der Richtigkeit der Schattirung der einzelnen Theile unbescha-

det, in die ganze Darstellung ein Leben käme, wie es in den Gruppen von wirklich beisammen befindlichen Ge-genständen anzutreffen ist. — Einen gewissen Anschein von Ideal bemerkt man zwar in allen seinen Werken, allein man sieht, daß es nicht die Wirkung einer festen Methode, sondern etwas zufälliges, und in der Leb-haftigkeit seines natürlichen Geschmacks gegründet ist. Das System, welches Rafael in seinen Gemälden beobachtete, bestand darin, daß er seine Gegenstände aus der Geschichte wählte, und seine Gründe dadurch in die Augen fallend machen wollte, wenn er alle Fi-guren gleichsam weiß bekleidete. Dies zum voraus gesetzt, hat er auch seine ersten Lichter so vertheilt und an den Ort gebracht, wo sie seiner Meinung nach seyn müssen, und von da aus ließ er sie stufenweise abneh-men, bis in die weiteste Entfernung. Man sieht daher auf dem Vordergrund seiner Gemälde viel weißes und gelbes Gewand. Ich glaube, daß dieser Grundsatz, auf dem Vordergrunde der Gemälde viel lichte Farben zu brauchen, dem Rafael und der Florentinischen Schule eigen seyn muß, weil die Lombarden und an-dere gute Koloristen an dieser Stelle allzeit reine Far-ben, nämlich roth, gelb und blau gebrauchen. Diese ziehen auch die Augen mehr auf sich, als die weißlich-ten, indem das Weiße den Farben allemal etwas luftartiges mittheilt, und ihre Lebhaftigkeit dadurch vermindert. Außerdem hatte Rafael noch einen feh-lerhaften Grundsatz angenommen, daß er nämlich auf der Stelle, wo das Gewand seiner Natur nach von reiner Farbe seyn sollte, ein gleiches helles Licht aus-breitete. Er fiel besonders in diesen Fehler, wenn er

ein blaues Gewand malte, wie man an dem Apostel, der auf dem Vordergrunde der Transfiguration *) sitzt, bemerkt, dessen Lichter ganz weiß sind, welches nach den starken Schatten und Halbtinten, die er ihm gab, nicht seyn konnte: dieses heißt, die Farben in den lichten Stellen bis zum höchsten Weiß erhöhen, und in den schattigten bis zum tiefsten Schwarz versinken lassen. Eben diese Regel beobachtete er auch bei den dunklen Stellen: den stärksten Nachdruck setzte er vorne an, und so gieng er stufenweise bis zu den Lichtern über. Diese Methode war besonders nach seinem Geschmack, weil sie die Gegenstände erhabener macht, und mehr hervorbringt, als durch irgend ein anderes Mittel erreicht werden kann, indem die Parthieen, welche vorwärts sind, den stärksten Schatten haben. Allein dies ist gegen Natur und Wahrheit. Denn ein weißes Gewand kann niemals so dunkel machen, als Rafael es machen ließ, welcher, um diese Regel in Ausübung zu bringen, zugleich die Wiederscheine, welche doch so viel zur Klarheit und Grazie beitragen, verabsäumen mußte. Das letztere ist bei einem kleinen Gemälde eher zu entschuldigen, als bei einem großen, weil in dem erstern Licht und Schatten nicht so abwechselnd seyn kann, indem die Massen, welche die Gründe und Figuren hervorstechend und zurückweichend machen, kleiner seyn müssen; und aus eben dem Grunde konnte er wenig Haltung anbringen, weil er alsdann, seiner Gewohnheit zu Folge, genöthigt gewesen wäre, die Figuren auf dem zweiten Grunde ohne Licht und

*) Ein berühmtes Gemälde dieses Meisters.

Schatten zu machen; und so hätten sie keinen Nachdruck und Effekt gehabt.

Das Helldunkel ist der Theil der Malerkunst, in welchem Correggio alle Maler vor ihm und nach ihm übertrifft, und wodurch er das Leben in seine Gemälde bringt, welches in denselben bezaubert. In diesem Hauptartikel der Kunst erreichte er, wie Mengs von ihm bezeuget, die höchste Stufe. Er brachte es viel weiter darin, als Rafael, der seinen Figuren nie die Wirkung geben konnte, welche sie in der Natur haben, und folglich selbst gegen die Wahrheit in der Darstellung fehlte. Wahrheit, sagt der angeführte Kunstrichter, ist in der Malerei alles das, was wirklich vorhanden ist. Vermöge der Wahrheit zeigt uns die Natur niemals verschiedene Gegenstände mit einem und ebendemselben Lichte und Schatten; und hierin hatte Correggio mehr Einsicht, als in irgend einer Sache, und brachte es darin zur Vollkommenheit.

Die verschiedenen Stellungen und Lagen der Körper bringen verschiedene Wirkungen des Lichts hervor. Eben diese Form der Parthieen macht die zufälligen Lichter und Schatten abwechselnd; denn ein runder Gegenstand macht einen hellen Punkt, und eine Fläche ein ausgebreitetes Licht. Hiedurch lernte Correggio einsehen, daß man den verschiedenen Dingen nicht einen gleichen Nachdruck noch Gestalt des Lichtes geben müsse; daß die innere Beleuchtung eines Gemäldes verschieden seyn muß, je nachdem die Parthieen von der dazwischen kommenden Luft erhellt werden; und daß die Vermischung des Lichtes und der Finsterniß eine graulichte Tinte hervorbringt. Dann wußte er auch

sehr gut, daß eine beständige Abwechselung nöthig sey; daher wiederholte er niemals dieselbe Stärke weder im Licht noch im Schatten.

Man bemerkt an dem Correggio noch eine andere Eigenschaft, welche die Schönheit seiner Werke um vieles vermehrt, nämlich: daß er jedem Schatten den Ton gab, welcher mit der Lokal-Farbe übereinstimmt. So unterscheidet man in seinen Gemälden sehr wohl den Schatten eines rosenfarbnen Gewandes von dem Schatten eines rothen Gewandes, und den Schatten eines weißen Fleisches von dem Schatten eines braunen. Um dem weißen Fleische Kraft zu geben, machte er es nicht ohne Schatten; allein dem Schatten selbst gab er Wiederscheine. Wenn er sich des Weißen bis zum höchsten Tone bedienen mußte, so setzte er demselben eine andere dunkle Farbe entgegen, um die Sache unterscheidend zu machen, ohne daß er gekünstelte Widersprüche anbrachte; denn er erleuchtete niemals einen dunklen Körper in der Absicht, daß er einen hellen Grund für den Schatten eines hellen Körpers abgeben sollte. Ueberhaupt, er ließ jede Farbe in ihrem Grad und in ihrem Werthe.

In dem Kolorit, d. h. in der Kunst, durch Mischung, Vertheilung und Gegeneinandersetzung der Farben alles zu erreichen, was sich nur erreichen läßt, ist Titian, nach allgemeiner Uebereinstimmung, der unübertroffene Meister. Er war der erste, sagt Mengs von ihm, der nach Wiederherstellung der Malerei sich des Idealischen der verschiedenen Farben in den Gewändern mit Vortheil zu bedienen wußte. Vor ihm wurden alle Farben für die Gewänder ohne Unterschied

gebraucht, und fast alle Drapperien wurden mit einerlei Grad von Licht und Schatten gemalt. Titian und Giorgione sahen ein, daß das Blaue eine Schattenfarbe und zu großen dunklen Stellen sehr dienlich ist. Sie kannten auch die Wirkungen der Saftfarben, und wußten sich auch alle diese Beobachtungen zu Nutze zu machen. Durch diese Mittel fand Titian das eigentliche schöne Kolorit, und die Art und Weise, den Schatten und Halbtinten sowohl, als dem Licht einerlei Grazie, Klarheit des Tons und anständige Farben zu geben. So wußte er, mit einer Menge von Halbtinten, die durchsichtige Haut, das grobe Fleisch mit einer reinen Farbe aus Gelb und Schwarz, das Fette mit Gelb und Roth vermischt, zu unterscheiden. Er kam endlich so weit, daß er mit jeder Tinte das Eigenthümliche einer jeden Sache anzudeuten wußte, und war ganz überzeugt, daß die durchsichtigen Körper nicht so entscheidende Farben haben, als die undurchsichtigen, und daß bei den letztern das Licht verschluckt, bei jenen aber zurückgeworfen wird. Durch alles dieses erreichte er die Vollkommenheit des Kolorits, die kein anderer Künstler jemals erreicht hat. Die römische Schule hat nie ein gutes Kolorit gezeigt; die lombardische ein etwas besseres; die venezianische hat aber vor allen den Vorzug. Das kam daher, weil die Venezianer in der Portraitmalerei sehr geübt waren. Das Portraitmalen giebt Gelegenheit, die Natur zu studiren und ihre großen Verschiedenheiten zu bemerken. Denn diejenigen, die sich abmalen lassen, wollen gemeiniglich in ihrem ganzen Anzuge gemalt seyn, und der Maler ist genöthigt, eine Menge von Dingen nachzuahmen,

als Sammet, Atlas, Taffet, Tuch, Leinewand, Edelgesteine. Dieses muß nothwendig das Genie des Künstlers sehr aufmuntern, wenn er es gut machen will, und er kann sich auch nicht wohl davon losmachen. Die Dilettanten, denen die gute Nachahmung dieser Dinge schmeichelte, gewöhnten sich nach und nach an diesen Geschmack in der Malerei. Der Portraitist muß, um Beifall zu erhalten, gewisse auffallende Dinge anbringen und sie verschiedentlich auszuschmücken suchen, damit die Portraits das Ansehen haben, wie die wirklichen Personen gewöhnlich bekleidet sind. In Rom, wo der Geschmack an den Antiken herrscht, macht man nicht viel aus diesen Zierrathen, und stellt vielmehr alles so einfach als möglich vor. Die Dilettanten verlangen da vielmehr heroische Vorstellungen, bei welchen die vielen Zierrathen fehlerhaft sind. Von Kindheit an erlernen sie diese Grundsätze, und gewöhnen sich einen Geschmack im Kolorit an, welcher ihnen nicht so viel Abwechslung erlaubt, sie aber näher an der Wahrheit erhält. Die Deutschen, Niederländer und Holländer haben ein besseres Kolorit gehabt, als die Römer. Durch die Malerei des Sammets und des Atlasses hat Rubens und Vandyk seinen Geschmack sehr verbessert. Rubens war der erste, der von den Wiederscheinen und gefälligen Lichtern, welche er an diesen Gegenständen bemerkte, so eingenommen wurde, daß er das Fleisch eben so wiederscheinend machte, als den Atlas. Er hatte den Titian studiret, dessen Geschmack sich aber zu dem seinigen wenig schickte, weil das Kolorit des Titian bewundernswürdig und abwechselnd ist, und er niemals die allgemeine Harmonie dabei

bei vergaß, die dem Rubens ganz und gar unbekannt war; und wenn er sie anbringen wollte, so häufte er blos Farben zusammen, und ließ eine auf die andre reflektiren, ohne in acht zu nehmen, daß die Farben, wenn sie sich nicht wohl zusammen vertragen, das Gesicht beleidigen. Hievon haben wir ein deutliches Beispiel: Die Farben des Regenbogens sind unter einander sehr harmonisch; sobald man aber das Rothe oder Blaue oder Gelbe daraus wegnimmt, ist die Harmonie gestört. Eben dies ist auch bei einem Gemälde der Fall, wenn eine von den drei angeführten Farben darin fehlet. Der Grund davon ist dieser, weil ihre wahre Zusammenstimmung in dem Gleichgewicht der drei Hauptfarben, des Rothen, Blauen und Gelben, besteht. Rubens brauchte in seinen Gemälden einige von diesen drei Farben stark, aber er wußte sie nicht so im Gleichgewicht zu erhalten, wie Titian, der alles nach den Regeln der strengsten Harmonie behandelte, und daher der vollkommenste Kolorist gewesen ist, der jemals gelebt hat. — So weit von dem, was eigentlich mechanische Geschicklichkeit in der Malerei ist. Man kann in allen den genannten Stücken es bis zur höchsten Vollkommenheit gebracht haben, und man wird bei allem dem doch nur ein künstlicher Mann, keineswegs ein Künstler seyn. Der größte Virtuose auf einem musikalischen Instrument ist noch kein Tonkünstler, wenn er das Stück, welches er spielte, nicht selbst komponirt hat. So ist auch die Vollkommenheit in der Zeichnung, im Helldunkel, im Kolorit keineswegs das, was von dem Genie, von dem eigentlichen Kunsttalent, in das Kunstwerk gelegt wird;

sondern man erlangt diese Vollkommenheit durch Beobachtung, durch Versuche und durch Studium der Natur. Das, was nur vom Genie herrührt, und woran der geborne Künstler den bloßen Maler jederzeit übertrifft, ist die Komposition, in welcher Rafael, nach dem Zeugnisse des mehr erwähnten Kunstrichters, alle Maler übertrifft, und um deren willen er auch mit Recht der größte Maler heißt; der größte Künstler nämlich; denn in seiner Komposition zeigte er, daß er mehr Genie hatte, als andere, die ihn, wie Correggio im Licht und Schatten, und wie Titian im Kolorit, d. h. in mechanischen Geschicklichkeiten, übertrafen. Rafael war in der Komposition nicht allein vortrefflich, sondern auch bewundernswürdig. Dieses ist der Theil, der ihm die mehrste Ehre macht. Er war der Erfinder desselben, weil er weder bei den Alten noch Neuern ein Muster zur Nachahmung vor sich hatte. Daher kann man sagen, daß er diesen Theil zur Malerei hinzu setzte, welchen die Alten, nach dem Begriff, den wir uns von ihren Werken machen, nicht so vollkommen werden besessen haben; und wenn Rafael das Uebrige in einem gleich großen Grade mit ihnen in seiner Gewalt gehabt hätte, so wäre er ohne Widerspruch der erste Maler in der Welt gewesen. Das Vornehmste, was man bei einem Gemälde betrachten muß, ist die Erfindung, nämlich der Ausdruck der Wahrheit eines Gegenstandes; und hierin hatte Rafael nicht seines gleichen. Keine einzige Figur aus einem seiner historischen Gemälde könnte man bei einem andern Gegenstande von verschiedenem Ausdruck brauchen. Das Nachdenkende, das Freudige, das Melancholische, das

Cholerische, alles ist an seinem rechten Orte angebracht. Nicht der Ausdruck einer jeden Figur allein, sondern auch das Ganze der Geschichte mit allen ihren Episoden stimmt mit der Leidenschaft der Hauptfigur gleich gut überein. Sein großes Genie offenbart sich in der bewundernswürdigen Verschiedenheit, mit welcher er einen und ebendenselben Ausdruck deutlich zu machen wußte, indem er öfters zu einer einzigen Bewegung viele Figuren, und zum Ausdruck nur ein einziges Glied brauchte, und zwar nicht von ohngefähr, noch dem Anscheine nach, sondern so wie es der wahre Anstand und die Kraft des Ausdrucks erfodert. Man sieht in seinen Gemälden eine Verschiedenheit der Dinge ohne Widerspruch; heftige Leidenschaften, ohne daß sie ins Gezwungne oder Niedrige ausarten. Oefters zeigte er den Ausdruck sogar in der Bewegung eines Fingers, und in der Wirkung, welche die Leidenschaften auf die Sehnen der Glieder machen. Nach den Umständen, und durch die Art und Weise, viele Dinge wohl anzuordnen, wußte er die Leidenschaften so zu gebrauchen und zu verschönern, daß sie in vielen andern Fällen tadelhaft gewesen wären. Ueberhaupt zwischen einem Gemälde des Rafael und zwischen einem Gemälde irgend eines Malers findet in Ansehung des Ausdrucks eben der Unterschied Statt, welcher zwischen einem Helden, einem Alexander dem Großen, und einem Schauspieler ist, welcher auf der Bühne seine Person vorstellt. Dieser kann zwar durch Anstrengung und Fleiß alle Handlungen und Bewegungen des Urbildes nachmachen, aber doch gewiß nicht so natürlich, als der Held, der aus eignem Antrieb handelt. Dieser Unterschied kommt daher, daß alle

übrige Maler nicht wußten, wo sie die rechten Bewegungen, welche die Seele im Körper hervorbringt, antreffen sollten. Sie nahmen nicht in Betrachtung, daß alles Uebermäßige fehlerhaft ist, und daß jede Handlung, welche ins Uebertriebene fällt, einen Menschen ohne Verstand anzeigt. Anstatt unwilliger Personen stellten sie unsinnige Figuren vor; und wenn sie die Mäßigung andeuten wollten, machten sie die Gegenstände ohne Empfindung. Diese so schwere Mittelstraße kann man nicht anders erreichen, als auf dem Wege, welchen Rafael einschlug. Allein dieses ist nur einem großen und philosophischen Genie erlaubt, das beobachtet, prüft, und die Dinge bemerkt. So und nicht anders muß das Genie eines Malers seyn, und nicht, wie man gemeiniglich dafür hält, voller Feuer. Es ist ungegründet, daß die Malerei ein blos lebhaftes Genie erfodere; sie verlangt vielmehr einen Verstand, der die Folgen wohl einzusehen, und das Gute von dem Schlechten zu unterscheiden weis. Außerdem wird ein empfindliches Herz dazu erfordet, auf welches die Leidenschaften und Tugenden sehr leicht Eindruck machen. So war ohnstreitig der Geist eines Rafaels; denn wie konnte er sonst seinen Kompositionen so viel Verschiedenheit geben? Er mußte nothwendig das Vermögen haben, seine eignen Leidenschaften abwechselnd zu machen, und die Handlung einer Person, welche in eine bestimmte Lage versetzt war, mit Deutlichkeit einsehen, um sie in dem Gemälde vorzustellen. Der Verstand geht vor der Handlung her, und wer einer Sache zuvor nicht wohl nachgedacht hat, wird sie niemals gut malen können; und wenn er sie endlich

durch viele Mühe und durch Kunstgriffe, die er von Andern erborgt, vorstellt, so wird es ein Körper ohne Seele, der niemals bei dem Zuschauer den Eindruck hervorbringen wird, der nöthig ist, um bei der vorgestellten Sache seine Einbildungskraft zu erhitzen. Hierin hatte Rafael eine ganz vorzügliche Fertigkeit, welche ganz und gar von derjenigen der übrigen Maler unterschieden ist. Diese verwenden ihre Aufmerksamkeit auf das künstliche Gruppiren, und auf die Komposition einer jeden Figur nach dem Kontrast und nach den Regeln der Kunst; dieser aber machte damit den Anfang, daß er in seiner Seele den Endzweck seiner Geschichte und alle Gegenstände nach ihrem allgemeinen Ausdruck überdachte. Nachher dachte er erst einer jeden Figur insbesondere nach; er vertheilte auch keine einzige eher, ohne vorher den Grund von allem dem geprüft zu haben, was hervorleuchten muß. Hierauf fieng er an, die Glieder, welche nach den Leidenschaften der Seele handeln mußten, in ihre natürliche Stellung zu ordnen, und ließ diejenigen, welche keinen Antheil daran hatten, mehr oder weniger in Ruhe. Er beobachtete den Wohlstand und Charakter einer jeden Figur. Er wußte sehr wohl, daß eine tugendhafte Person Mäßigkeit zeigen muß; daß ein Philosoph oder ein Apostel sich nicht so wie ein Soldat bewegen muß; und endlich wußte er durch diese Mittel die Simplicität des Geistes, die Andacht, und die innern und äußern Leidenschaften anzuzeigen. Ich nenne diejenigen Leidenschaften innerlich, welche man in der Malerei durch die kleinen Theile und leicht beweglichen Glieder ausdrücken muß, z. E. die Augen, die Stirn, die Nase, der Mund, die

Finger, und alle äußerlichen Theile, in welchen die erste Bewegung aller Leidenschaften ihren Sitz hat; und wenn sie zum Ausbruch kommen, so erlauben diese Theile keine Zurückhaltung. Wenn hingegen die Leidenschaften den ganzen Körper in Bewegung setzen, alsdann nenne ich sie die äußern Leidenschaften. Rafael war sehr aufmerksam darauf, daß er keine Handlungen als ganz geendigt vollstellte; denn dieser Fall kommt nur alsdann vor, wenn der Mensch nichts mehr zu thun weis. Zum Beispiel, wenn der Mensch geht und einen Schritt gethan hat, so steht es bei ihm, ob er den Fuß weiter setzen will. Allein diese Stellung wird in einem Gemälde eine nicht so lebhafte Wirkung machen, als diese, wenn man ihn so vorstellte, als hätte er den Akt noch nicht vollendet; weil die Einbildungskraft des Zuschauers mit der Idee beschäftigt ist, daß die Figur Willens ist, fortzuschreiten, und er stellt sich dabei vor, daß der Mensch nicht auf der Stelle bleiben werde, wie er sich vorstellen würde, wenn die Handlung schon geendigt wäre. Eine Person, welche wirft, nimmt oder etwas giebt, wird in einem Gemälde bessere Wirkung hervorbringen, als eine andere, welche die Sache schon gegeben, genommen oder geworfen hat, weil die Handlung alsdann geendigt ist, und die Figur ohne Beschäftigung bleibt. Rafael besaß überdem noch jene verborgene Kunst, welche den Malern gemeiniglich wenig bekannt ist, nämlich eine große lobenswürdige Leichtigkeit, und anscheinende Nachläßigkeit, welche so schwer zu erreichen ist; so wie auch die Kunst, ein Glied, eine Hand, einen Fuß rc. geschickt zu verbergen. Er versteckte dergleichen Dinge nicht deswegen,

als wüßte er sie nicht eben so gut zu machen; sondern in der guten Absicht, daß er keine müssigen Parthieen zeigen wollte, und aus der Besorgniß, sie möchten den Haupttheilen einige Schönheit benehmen. Oefters versteckte er noch einige Theile deswegen, um die schlechten Formen, welche auf dieser Stelle daraus entstehen würden, zu vermeiden. Es könnte sich vielleicht jemand darüber wundern, daß ich den Rafael in der Komposition allen übrigen Malern vorziehe. Ich will die Gründe davon gleich anführen, damit ein jeder urtheilen könne, wenn er meine Ideen mit der Wahrheit vergleicht. Die Komposition ist, überhaupt genommen, von zweierlei Art. Die Komposition des Rafael ist ausdrucksvoll, und ein Poußin und Dominichino könnte in dieser Art auch noch neben ihm einen Platz einnehmen. Die zweite Art betrifft blos den Effekt, und besteht hauptsächlich in der Sorgfalt, ein großes Gemälde mit Figuren angenehm auszufüllen. Der Erfinder der letzten Art war Lanfranko, und Peter von Cortona breitete sie nachher immer mehr und mehr aus. Beide haben der Nachwelt große Beispiele von diesem Geschmack hinterlassen, der zwar vielen Augen gefällt, aber für Kunstverständige etwas gleichgültiges ist. Ich habe daher den Rafael allen übrigen vorgezogen, weil er nichts ohne Grund that. Er verfiel niemals in niedrige Ideen, er verschwendete auch die Schönheit nicht auf Nebenwerke, wenn sie die Aufmerksamkeit von der Hauptfigur abwenden konnten. Poußin verfiel öfters in den entgegengesetzten Fehler, wovon seine berühmte Ehebrecherin ein Beweis ist. Denn wenn man blos die Nebenwerke hinwegnehmen wollte, so würde es ein

sehr mittelmäßiges Gemälde seyn. Der Christus ist eben so schlecht gemacht, und anstatt daß er aus den Anklägern eine Gruppe von Standespersonen machen, und Christum als einen göttlichen Richter hätte vorstellen können, so sieht man, daß er sein Hauptaugenmerk auf die gleichgültigsten Personen in dem Gemälde verwendet hat. Bei seinem Pyrrhus ist der Hintergrund und die entferntesten Figuren jenseits des Flusses das Schönste; eben so auch die Soldaten auf dem Vordergrunde, welche zum Vortheil des Fechters wiederholt sind. Die Frauen sind sehr mittelmäßig. Ueberhaupt versäumte Poußin die Hauptsachen, und die Episoden von seiner Komposition sind das einzige, was man in seinen Gemälden bewundern muß. Er hatte nicht die erhabenen Ideen, wie Rafael; er wollte gelehrt scheinen, und er erweckt den Verdacht von sich, daß er einige Gemälde blos zur Prahlerei komponirt habe, um das, was er gesehen und bei den Alten gelesen hat, wieder auszukramen. Er war nicht so edel und reizend, als Rafael. Wenn er nach Erhabenheit trachtete, so war er kalt; und wenn er reizend seyn wollte, verfiel er ins Kleine und Gemeine. Sein Ahasverus ist von eben der Kälte. Esther ist zwar schön, aber eine bloße Statur. Die Gruppe von Sklaven, welche sie tragen, ist zu symmetrisch, und ihre Handlung scheint geendigt; die Figuren auf der Seite scheinen, als hätten sie ihre Bewegungen, wie die Soldaten das Exercitium, gelernt. Demohngeachtet aber ist Poußin in dem Ausdruck gemeiner Figuren, und in schlechten und heftigen Charakteren vortrefflich. Seine Hintergründe sind sehr schön, und sein ganzer Vorzug besteht haupt-

sächlich in dem, was man die Oekonomie eines Gemäldes nennen kann, nämlich in der guten Vorstellung des Orts, wo die Handlung vor sich geht, und wo sich die Personen befinden, ohne sich viel um ihre Komposition zu bekümmern.

Dominichino hat viel Ausdruck und Zeichnung, und dieses war auch seine Hauptsache. Allein von was für Art der Ausdruck ist, welchen er seinen Köpfen gab, dieses kann man nicht begreifen. Es ist vielleicht ein Anschein von Furchtsamkeit, welche er überall anbrachte, es mochte sich schicken oder nicht. Folglich ist es vielmehr eine Manier von ihm, als ein Ausdruck. Diese schickt sich blos für Kinder, bei welchen man wenig Nachdruck und Verschiedenheit antrifft; und in diesen hat auch Dominichino Verdienste. In seinen übrigen Figuren herrscht Kälte und Monotonie. Viele von seinen Ideen sind niedrig und gemein, und überdem brachte er sie öfters an, und hatte Lieblingsgegenstände, welche er beständig wiederholte.

Um eine vollkommene ausdrucksvolle Komposition zu erhalten, könnte man endlich sagen, daß Rafael hiezu die Figuren, Poußin den Grund und Nebenwerke, und Dominichino die Kinder müsse komponirt haben. Folglich muß ein jeder dem Rafael den wichtigsten und vortrefflichsten Theil zugestehen. So sehr Rafael in der ersten Art der Komposition alle übrige Maler übertrifft, eben so sehr übertrifft er sie in der zweiten Art, die ich den Effekt genennt habe. In diesem fehlt allen andern der Haupttheil und wesentlichste der Malerei, nämlich die Wahrheit. Sie interessiren und beschäftigen die Seele der Zuschauer nicht, und bei jeder Art

der Vorstellung von Figuren und Charakteren sind sie immer ein und ebendieselben. Dergleichen Gemälde können gar keine moralische Bildung hervorbringen; welche doch der Endzweck des Ausdrucks in der Malerei ist, die uns ohne viel Mühe und sogar mit Vergnügen die Tugend lehren und sie in unsern Herzen anfeuern muß.

Es könnte jemand sagen, daß die mechanischen Maler, wie Lanfranko und Cortona, sich nicht einer genauen Wahrheit unterwerfen können; indem das Feuer der Komposition sie außer die Grenzen der gewissenhaften Genauigkeit versetzt. Allein ein jeder sieht leicht ein, daß man eben so gut schuldig ist, in einer Komposition von hundert Figuren die Wahrheit zu beobachten, als bei einer Komposition von zehn Figuren. Dieser Grund kann keinen Maler bei verständigen Leuten entschuldigen, und zwar um desto mehr, weil ich hier blos von der Empfindung, und nicht von dem Effekt, welcher zum Licht und Schatten gehört, rede; indem ich in Ansehung des letztern einräume, daß Rafael nicht das erfoderliche Ideal hierzu besaß; und bei allem dem, so hat doch kein anderer Maler größere Gemälde, noch solche, die mehr mit Figuren angefüllt wären, geliefert. In allen wußte er seine Gruppen bewundernswürdig zu vertheilen, und sie wohl unter einander zu verbinden; eine jede Figur insbesondere ist diejenige, die seyn muß, und alles nach der genausten Wahrheit. Was werden also die mechanischen Maler sonst noch zur Entschuldigung ihrer Manier vorbringen? Ich erinnere hier nur im Vorbeigehen, daß man einige Erfindungen des Rafaels nicht nach jedem Kupferstich

beurtheilen muß, sondern nach denen, die er von seinen Schülern ausführen ließ. Dieser große Mann handelte so, wie Menschen von Beurtheilungskraft handeln müssen, welche, nachdem sie ihre Erfindung nur so hingeworfen haben, alsdann erst jede Gruppe und jede Figur insbesondere ins Reine bringen, indem sie die Komposition mehr als einmal und mit verschiedenen Strichen übergehen. Dieses geschieht nicht aus Mangel des Genies, nein, es ist ganz etwas anders die Ursache davon, nämlich eine gewisse Beurtheilungskraft, welche nicht gleich mit allem zufrieden ist. Glücklich ist der Maler, welcher bei jedem Werke sich verbessert, lernt, und in seinem Genie neue Quellen findet, um immer weiter in der Kunst fortzugehen. Nehmen wir zu diesen tiefen und geistreichen Reflexionen über die Komposition des Rafael noch das Wenige, was der geniereiche Kunstrichter über die Komposition des Correggio sagt: so wird es alsdann nicht schwer halten, einen Begriff von diesem Hauptstücke der Malerei zu bekommen. Es ist, sagt er, keine von den Erfindungen des Correggio wahrhaftig schön. Im Anfang sah er mehr auf die Wirkung, als auf den Ausdruck, ob er gleich bei reizenden Vorstellungen allzeit etwas mehr Ausdruck beobachtete, als bei ernsthaften. Die Aeusserungen der Liebe wußte er sehr gut zu charakterisiren, obgleich mit wenig Abwechslung in den Figuren, so, daß zwischen den Köpfen seiner Marienbilder, Liebesgötter und Nymphen wenig Unterschied anzutreffen ist. Seine Gruppen wußte er wohl einzurichten; allein seine Gemälde scheinen mehr gemalt zu seyn, um die schönen Massen des Helldunkeln, als den eigenthümli-

chen Ausdruck der Gegenstände, sehen zu lassen. In den Verkürzungen war er bewundernswürdig, und ich glaube, daß er sich zuvor für alle Figuren seiner historischen Gemälde Modelle von Wachs verfertigte. Durch dieses Mittel setzte er alle Verkürzungen zusammen; und vielleicht gründen sich hierauf alle Regeln seiner Komposition; denn außerdem ist alles ein bloßer Traum, oder leere Einbildung, welche sich von der Idealschönheit weit entfernt. Das Gerade und Aufrechte suchte er dergestalt zu vermeiden, daß er fast keinen Kopf machte, der nicht entweder von unten oder von oben gesehen wird. Die Komposition des Gemäldes oder der Ausdruck ist nichts anders, als der Begriff, welchen uns der Maler — und so weit dies auf Bildhauerei anwendbar ist, auch der Bildhauer — auf seine Art, d. h. durch Zeichnung und Farben, oder mit dem Meisel, geben wollte. Es ist, als sagte der Maler: seht, hier steht die Liebe, indem er Amor und Psyche malt. Da nun, wenn der Maler ein Mann von Genie ist, sowohl die Hauptperson, als auch die Nebenpersonen, ja auch wohl leblose Gegenstände, und sogar das, was versteckt oder ausgelassen wird, zu Verstärkung der Darstellung des Begriffs beitragen kann: so wird es die Betrachtung erleichtern, wenn ich die Komposition oder den Ausdruck des Einzelnen von dem Ausdruck des ganzen Gemäldes absondere, und jedes für sich betrachte. Es vereinigt sich in dieser Untersuchung alles, was der Maler als Künstler (nicht blos als ein künstlicher Mann) zu leisten hat, was den bloßen Liebhaber ohne alle Kenntnisse des Mechanischen bei der Malerei an sich fesselt, was also der Kunstrich-

ter von Profession, — der, bei Gemälden, jederzeit selbst Maler seyn muß, — nur zum Theil mit in Rechnung bringt, was aber das Einzige ist, das dem Menschen, dem gebildeten Manne, an einem Gemälde gefällt. Es ist mit der Malerei, wie mit der Poesie. Der Maler spricht zu uns, er spricht nur nicht in artikulirten Tönen, sondern er spricht, indem er das Aeussere eines Dinges so modifizirt darstellt, daß wir nichts anders, als sagen müssen: diese Modificationen sind nur durch diese oder jene innern Eigenschaften hervorgebracht worden, das dargestellte Ding ist also dies oder jenes. Der Mörder trägt den Zustand seiner Seele in seinem Auge und am ganzen Körper, eben so der Liebende, der Verzweifelnde. Die erste Frage, die an das Gemälde, oder, wenn wir wollen, an den Maler geschieht, ist diese: Was ist hier vorgestellt? Hierauf muß die Antwort gleich bei der Hand, und sie muß deutlich und vollkommen bestimmt seyn. Sobald man sie suchen muß, fehlt dem Gemälde die vornehmste Eigenschaft. Der Maler war stumm, und wollte doch etwas sagen. Zum wenigsten verstand er die Sprache nicht, die er zu sprechen unternahm. In der Einheit des dargestellten Begriffs besteht die Einheit des Gemäldes, und in der Vollkommenheit der Darstellung des Begriffs die Vollkommenheit des Gemäldes. Diese Regel ist selbst auf sogenannte historische Gemälde anzuwenden, wenn sie lediglich als Kunstwerke betrachtet werden. Denn ein anderes ist, wenn ein Untergeneral des Alexanders sich die Scene, da Alexander der Familie des Darius Großmuth beweist, malen läßt, um dieselbe immerdar vor Augen zu haben; und etwas

anderes, wenn etwa ein späterer Künstler dieses Süjet zum Inhalt seines Gemäldes macht. Nur das Gemälde des leztern ist blos Kunstwerk; denn nur in diesem Fall kann der Künstler idealisiren, und darstellen, was er will. In dem ersten Falle ist er ein bloßer Portraitmaler, der das, was ist, genau nachmachen muß, und also eigentlich einen ganzen Vorfall portraitirt. Es braucht daher auch keine Einheit in seinem Gemälde zu seyn; die Zusammenstellung der Gegenstände mag schön oder schicklich seyn, oder nicht; er muß sie zusammenbringen, denn er muß mit seinem Pinsel gleichsam erzählen, was geschehen ist. Hingegen der Künstler, der einen Gegenstand aus der Geschichte nimmt, idealisirt ihn, und malt uns nicht den großmüthigen Alexander, sondern den großmüthigen Menschen, oder, eigentlicher zu reden, die Großmuth. Dies ist der Begriff, den er darstellt, dies der Gegenstand, um dessen willen alles andere da ist. Ein Maler, der sowohl die Hauptperson so malte, daß man an ihr sogleich den großmüthigen Menschen erkennte, wäre in der Komposition des Einzelnen glücklich gewesen; wußte er aber auch alle Nebenfiguren, und alles, was auf dem Bilde ist, so vorzubringen, daß der Begriff von Großmuth, und selbst die Empfindungen, welche denselben gewöhnlich bei uns begleiten, in seinem ganzen Umfange und in aller Stärke in uns entsteht, so hat er auch die Komposition des Ganzen zur Vollendung gebracht. Es scheint eine natürliche und leicht zu erfüllende Foderung zu seyn, wenn man gute Komposition oder Einheit des Gemäldes verlangt. Man würde aber schon durch die große Seltenheit, mit welcher diese

Foderung befriedigt wird, zu einer andern Meinung gebracht werden, wenn man auch nicht aus dem Umstande, daß ein so unpartheiischer Kunstrichter, als Mengs, nur dem einigen Rafael Vollkommenheit in diesem Theile der Kunst zugesteht, dasselbe Resultat ziehen müßte. Es ist in der That auffallend, wie wenig Aufmerksamkeit selbst die größten Meister dieser Rücksicht gewidmet haben, und eben so auffallend, daß die Fehler, welche sie mit Vernachlässigung derselben begingen, von den Kunstrichtern so wenig gerügt wurden. Was hilft alle Vollkommenheit in der Zeichnung, im Helldunkel und Kolorit, wenn mit allen diesen Geschicklichkeiten nichts dargestellt wird? Ich sehe in der That hierin eine wichtige Ursache, warum Laien in der Malerei aus manchem gepriesenen Gemälde so wenig machen können. Wenn es dem Gemälde an Einheit fehlet: so ist dasselbe für den Unpartheiischen gar nicht vorhanden, und der Unpartheiische ist diesmal der Laie; denn der Kunstrichter ist durch untergeordnete Vollkommenheiten bestochen worden, und übersieht daher die oberste.

Ich wage es, mit Gefahr, in den Ruf eines Idioten zu kommen, daß ich diese Einheit in der Nacht des Correggio, bei mehrmaligem Besuche, vermißt habe, und daß ich mit Grunde behaupten zu können glaube, sie sey entweder in diesem Gemälde gar nicht vorhanden, oder doch so versteckt, daß das letztere beinahe kein geringerer Fehler wäre, als das erstere. Ich werde in meiner Meinung dadurch bestärkt, daß die Kritiken, die ich über dieses, in mehr als einem Betracht, unübertreffliche Kunstwerk gelesen habe, mir ebenfalls auch nicht einmal andeuteten, was denn in

jenem Gemälde vorgestellt werde? Um einigen meiner Leser verständlich zu seyn, ist es vielleicht nicht überflüssig, zu erinnern, daß dieses Kunstwerk davon seinen Namen bekommen hat, daß es ein Nachtstück ist, welches den Weltheiland in der Krippe liegend und von einigen Personen umgeben vorstellt. Es geht von dem Kinde ein Glanz aus, welcher das Hauptlicht in dem Gemälde macht. Der aus dem Hintergrunde hervorscheinende Mond verbreitet ein zweites Licht, und darin, daß der Künstler verstand, diese beiden Lichter so unübertrefflich wahr und zweckmäsig wirken zu lassen, besteht die Größe und das Meisterhafte dieses Gemäldes. Es ist in dieser, und noch in einigen andern, wiewohl blos zum Mechanischen der Malerei gehörigen, Rücksichten vollendet und unübertreffbar. Was aber die Komposition desselben, oder das, was ich Einheit des Gemäldes genannt habe, betrifft, so will ich mein Urtheil mit einer kurzen Beschreibung belegen, welche ein Mann, der im Stande war, sie zu machen, und gewiß keine Parthie gegen Correggio genommen hatte, noch vor einigen Jahren im teutschen Merkur mitgetheilt hat. *) „In einem hellvioletten Unterkleide, umgeben mit einem dunkelbraunen Mantel, der oben vom Lichte sehr hell beleuchtet ist, hebt sich die jungfräuliche zarte Gestalt der Maria hervor. Sie umfasset knieend vor der Krippe das Kind, und scheint, mit geneigtem Oberkörper, mit dem liebevollsten Ausdruck im Gesichte, dahin zu schmelzen. Der von dem Kinde strahlende Glanz

*) s. T. Merkur, 1791. Junis, S. 151. Der Verfasser ist Herr Hofmaler Kämmerer zu Rudolstadt.

Glanz trifft sie unter allen Personen am stärksten. Die junge Hirtin, welche seitwärts an der Krippe steht, hat eine ländliche Tracht von grüner und graulichvioletter Farbe, welche an der gewölbten Brust und am zarten Arme ein weißes Hemd belebt. Ein weißer Schleier umfließt ihr Haupt, worunter das bräunliche Haar hervorwallet. Sie hat ein Körbchen mit zwei Turteltauben auf die Krippe gesetzt, und hält, in einer frappanten Bewegung, gegen den Glanz die Hand vors Gesicht. Zwischen diesen beiden Personen sitzt ein Jüngling, dessen lebhaftes Gesicht Verwunderung und Gefühl ausdrückt, und der mit dem Alten, welcher, im Vordergrunde stehend, die Gruppe schließt, zu sprechen scheint. Er ist mit blaulichgrünem und braungelbem Gewande bedeckt. Die angenehme Bewegung des Hauptes, der sanftaufgelegte Arm, von welchem sich die Hand in gefälliger Lage herunter senkt, der schlanke Hals, der Blick der gewölbten braunen Augen, der sprechende Mund, sind Schönheiten, durch welche sich diese Figur empfiehlt. In der Wahl, in der Stellung und Ordnung dieser Figuren, und in der Wahl derjenigen, welche er zur Hauptfigur gemacht hat, giebt der Künstler sehr viel Beurtheilungskraft und Geschmack zu erkennen. Zwei derselben, Maria und das Kind, sind der Geschichte zu Folge nothwendig; die übrigen waren, sowohl was ihre Zahl als auch die nähere Beschaffenheit einer jeden anlangt, der Willkühr des Künstlers überlassen. Drei Personen sind eben hinlänglich, die Gruppe mit jenen beiden gehörig zu füllen, und doch auch nicht zu überladen. Darunter sind zwei jugendliche von beiderlei Geschlecht,

und eine alte. Jene sind nahe an die Krippe gebracht, von vorn zu sehen, und stark beleuchtet; diese hingegen steht etwas entfernt, rückwärts und im Schatten. Durch diese Anordnung gewinnt der Künstler den doppelten Vortheil: erstens, daß diejenigen Figuren, welche sich zum Charakter des Gemäldes am besten schicken, eben so gestellt sind, wie sie am meisten bearbeitet werden konnten; und zweitens, daß die Figur des alten Hirten einen schönen Kontrast mit den übrigen macht. Nun kam es auf die Bestimmung der Hauptfigur an, derjenigen, welche das meiste malerische Interesse erhalten sollte. In der Geschichte sind Maria und das Kind die Hauptpersonen. Beide mußten also auch in der Abbildung ausgezeichnet werden. Das hat der Künstler gethan, indem er das Kind mit einem Glanz umgab, den stärksten Schein davon auf Maria fallen ließ, und diese noch überdies durch Stellung und Handlung mit jenem am nächsten verband, so daß das Auge bei der Betrachtung von jener Figur zuerst angezogen, und auf diese sogleich übergeführt wird. Zur Hauptfigur, wo das Auge am längsten verweilen, und am meisten unterhalten werden soll, war das Kind nicht wohl geschickt: erstlich wegen der geringern Größe, zweitens wegen der einfachern Form, weil der Umriß der Glieder mehr rund als wellenförmig ist, drittens wegen Mangel des Gewandes, viertens wegen Einfachheit des Lichts und Mangel des Schattens, und fünftens, weil hier kein Affekt auszudrücken war. Die Wahl konnte nun am leichtesten auf die zweite Hauptperson der Geschichte, auf die Maria, fallen, wo jene Mängel weniger oder gar nicht Statt finden; aber der Ge-

schmack des Künstlers ging weiter. Hätte er die Maria zur Hauptfigur gemacht, so würden die übrigen Figuren dabei verloren haben. Das Interesse, welches er ihr gab, ist für ihre historische Würde hinlänglich. Zur Hauptfigur machte er eine von jenen ländlichen Schönheiten, und zwar, wegen des Kontrasts mit Maria, die Mannsperson. Aus der kurzen Beschreibung, die ich eben von dieser Figur gegeben habe, wird man schon abnehmen, wie der Künstler sie theils durch den Ausdruck des Affekts von den andern ausgezeichnet hat. Wegen dieser Eigenschaften war auch hier desto mehr Schönheit in der Zeichnung anzubringen, so wie insbesondere die Bewegung des Körpers in einiger Entfernung von dem erleuchtenden Gegenstande ein schönes Spiel der Schatten gewähren konnte. Der Künstler hat beides aufs beste benutzt, und dadurch der Figur auch von dieser Seite das meiste Interesse gegeben."

So weit die Beschreibung. Ich frage nun jeden, der sie gelesen, oder jenen, der das Gemälde selbst gesehen hat, was denn der Künstler vorgestellt habe? Der Maler hat viel, hat unendlich viel geleistet; was hat aber der Künstler, der Kompositeur, geleistet? Hat er die Figuren blos nach den Regeln der Malerei zusammengestellt, oder giebt es ein höheres Band unter ihnen? Ich suche das letztere umsonst, und begreife nicht, was diese Personen hier beisammen wollen. Es ist zu wenig Verwandtschaft unter ihnen; jede hat nur den Ausdruck, den sie braucht, um nicht als Copie einer ausgehauenen Menschenfigur zu erscheinen. Das Gemeinschaftliche aber, was sie hier versammelt, ist nicht zu entdecken. Der Maler hätte ihnen insgesamt

einen gemeinschaftlichen Charakter geben, und diesen in jeder Person nur individualisiren sollen. Es sollten nicht Personen seyn, die durch ein sichtbares Band mit einander verknüpft sind, sondern die Mannsperson sollte Joseph (der Vater) seyn, der sich mit seiner Erkohrnen über ihr Kind, oder, welches der Feierlichkeit der Darstellung angemessener wäre, über den von ihr gebornen Weltheiland freut. An dieser Freude hätten nun schon einige Anverwandte Theil nehmen können. Hiedurch, oder durch eine ähnliche, vielleicht noch passendere Erfindung, wäre Einheit in das Stück gekommen, und es würde an ästhetischer Komposition eben so vollkommen geworden seyn, als es gegenwärtig an malerischer ist. Es befindet sich in eben der Gallerie, die dieses Meisterwerk besitzt, ein Gemälde, welches unter dem Namen der Ruhe bekannt, und im Ardinghello beschrieben ist. Es ist die Flucht nach Egypten. Die Mutter ruht auf einem abgehauenen Stamme aus, und giebt dem Kinde die Brust. Sie hat den Kopf auf den linken Arm gestützt, und die ganze Figur ist der lebendigste und wahrste Ausdruck mütterlicher Zärtlichkeit und mütterlichen Kummers, aber eines Kummers, wie ihn nur eine edle und große weibliche Seele fühlen kann. Sie fühlet, aber sie duldet. Hinter ihr steht Joseph, dessen männlicher Charakter weniger von Sorge beklemmt ist, der aber nichts weniger als Unempfindlichkeit gegen ein herbes Schicksal zeigt. Er labt sein Auge theils an den Reizen der Mutter, theils an dem Säugling, der ihr auf dem Schooße liegt. Der Esel, in einiger Entfernung von ihnen, frißt das Stroh, das er selbst auf dem Rücken mit in die un=

wirthbare Wüstenei gebracht hat, und vollendet den Anblick des Mangels und der Verlassenheit, in welche diese reizende Familie gestürzt worden ist. Hier ist Komposition. Das Bild wirkt außerordentlich. Es steht an malerischen Schönheiten der Nacht des Correggio unendlich nach; es ist in meinen Augen aber doch ein größeres Kunstwerk, als jenes, und ich hoffe, daß die Leser meines Buchs die Gründe zur Rechtfertigung meines Urtheils bereit haben werden. Der Name, den dies Gemälde erhalten hat, charakterisirt dasselbe nicht ganz; es sollte die Mutterliebe heißen, denn das ist der Gedanke, der aus dem Ganzen spricht. Wir sehen die Mutter äußerst besorgt um das Kleinod, welches an ihrem Herzen liegt. Alles um ihr her sagt, daß ihre Besorgniß gegründet sey. Wir würden aber selbst besorgter werden, als die Mutter, und ihr vielleicht verdenken, daß sie nur Kummer hat, und nicht in Verzweiflung geräth, wenn wir nicht an ihrem Gatten einen Gegenstand hätten, der uns Muth einflößt, und wenn wir uns nicht gleichsam auf ihn verlassen könnten. Ich habe meine Knie gebeugt vor diesem Seelengemälde, da mir die Nacht des Correggio nur kalte Bewunderung abgefodert hat. Dieser große Maler war überhaupt glücklicher in der Komposition des Einzelnen, als in der Komposition des Ganzen. Seine büßende Magdalena, eine einzelne Figur, ist ein Meisterstück in jeder Rücksicht. So büßt ein gefallenes Weib. Ich begreife nicht, wie man noch Augen für andere Stücke dieses Meisters haben kann, wenn man dieses unsterbliche Werk gesehen und betrachtet hat. Die Hinweisung und Beziehung des Ganzen auf etwas Einiges ist

dasjenige, wodurch sich der Künstler legitimirt, daß er die Komposition verstanden habe. Ich kann als Beleg zu dem, was ich sage, ein Werk brauchen, welches in den Händen jedes Kunstverehrers in Deutschland ist. Es ist der Tod des Generals Wolf. Ein äußerst geistreiches und in der Komposition unübertreffliches Blatt. Alles, was wir nur ansehen, predigt den sterbenden Feldherrn. Man fühlt, daß nichts mehr fehlt, wenn man die Augen wieder von diesem Blatte hinwegwendet. Der Künstler hat gleiches Genie in der Komposition des Einzelnen, wie in der Komposition des Ganzen bewiesen. Die Hauptfigur ist nach allen Regeln der Wahrheit und Schönheit komponirt. Der Schmerz hat in dem Gesichte alle andere Empfindungen und Vorstellungen überwältigt, ohne jedoch die Züge häßlich, und den die Furcht vor dem Tode besiegenden Geist unbemerkt zu machen. Es geht wenig mehr in der Seele des Sterbenden vor, denn schon ist der Todeskampf da; man sieht aber, daß eine große und schöne Seele in diesem Körper gewohnt hat. Und sähe man das nicht in dem Gesichte des Sterbenden, so müßte man es aus den Umständen sehen. Edle, gesetzte, bejahrte Männer trauern um den Hinscheidenden. Wie edel muß Er nicht selbst gewesen seyn! Seine Leibchirurgen können den Schmerz und die nur zu gegründete Furcht, daß ihre Kunst zu ohnmächtig sey, nicht mehr verbergen, und verrichten ihre Dienste mit Zittern. Untergebene des Feldherrn sieht man in Verzweiflung über den Verlust ihres Generals. Gewiß ein unzweideutiger Beweis von der Rechtschaffenheit des Sterbenden! Wie viel Feinheit und Seelenbeob-

achtung hat aber der Künstler nicht in der Darstellung des amerikanischen Wilden gezeigt, der sich unter der Gruppe der Hauptpersonen befindet! Ohne diesen Menschen fühllos beim Anblick eines Sterbenden zu lassen, hat doch der Künstler Wißbegierde und Beobachtung zum herrschenden Ausdruck dieser Figur gemacht. Hiemit wurde eine doppelte Absicht erreicht: die Gruppe wurde mannichfaltiger und interessanter, und unsere Augen wurden unaufhörlich auf die Hauptperson hingezogen. Denn es ist unmöglich, die concentrirte Aufmerksamkeit dieses so sehr in die Augen fallenden Menschen wahrzunehmen, ohne zugleich auch den Gegenstand zu betrachten, welcher im Stande ist, eine solche Aufmerksamkeit zu erregen. Wenn uns der Vordergrund dieses Meisterwerks den sterbenden Menschen zeigt, so macht der Hintergrund, daß wir in jenem den sterbenden Feldherrn erblicken. Hier ist alles in kriegerischer Thätigkeit, hier lebt und webt alles. Die Schlacht ist in der Mitte ihrer Hitze; es werden Hügel bestürmt, es werden Kanonen von Menschenhänden bergan gezogen, man dringt in geschlossenen Reihen gegen den Feind an. Und unter dem ganzen Gewühle von Menschen ist nicht eine bedeutungslose Miene zu finden, kein Strich anzutreffen, der nicht dazu beitrüge, das Ganze hervorzuheben. Es herrscht, mit einem Worte, in diesem Blatte eine Einheit, die nichts zu wünschen übrig läßt, und um dessen willen ist es eines der geistvollsten Stücke, die wir aus den kunstreichen Werkstätten der engländischen Kupferstecher erhalten haben. Ueber keine andere Art von Kunstwerken hört man so oft den mechanischen Künstler eher ur-

theilen, als den ästhetischen, als bei den Werken der Maler- oder Kupferstecherkunst. Es mag allerdings schwer halten, ehe man in diesen zum Handwerk gehörigen Dingen so weit kömmt, daß man vergißt, welche Mühe es gekostet hat, diese Geschicklichkeiten in seiner Gewalt zu haben, und daß man ihnen in ihrem Verhältniß zu den übrigen, mehr vom Genie abhangenden Erfodernissen eines Kunstwerks nicht zu viel Werth beilegt. Das stößt aber doch nicht die Behauptung um, daß es bei Beurtheilung eines Kunstwerks an das, was der mechanische Künstler geleistet, zuletzt kömmt, und daß die Komposition, oder, was dasselbe ist, die Einheit, die Bedeutung, der Ausdruck des Stücks das Erste seyn müsse, wonach gefragt wird. Fehlt es dem Kunstwerk hierin, so kann keine Vollkommenheit in Licht und Schatten, in der Zeichnung, im Kolorit u. dgl. diesen Mangel ersetzen. Das Stück ist in der Idee fehlerhaft, und man hat nicht viel Ehre zu erwarten, wenn man ein baufälliges Gebäude mit schönen Zierrathen ausstattet. Nicht durch das Licht allein muß die Hauptfigur hervorgehoben werden, sondern es muß alles, was man sieht, mit derselben im Verhältniß des Theiles zu dem Ganzen stehen. In keiner Kunst ist es so nothwendig, als in der Malerei, auf die Bedingungen aufmerksam zu machen, deren Zusammentreffen erfodert wird, wenn ein Stück nicht durch einen wesentlichen Mangel aus der Zahl der Kunstwerke des ersten Ranges ausgeschlossen seyn soll. Kaum sind die Worte im Stande, so viele Gegenstände darzustellen, als es der Pinsel oder Grabstichel kann. Eben diese Leichtigkeit verführt aber zu Ausschweifungen

und zur Unüberlegtheit. So sehr auch der Fleiß des Früchtemalers, selbst der des Landschaftmalers zu loben ist: so unrein ist doch das Geschmacksurtheil, welches dem erstern Beifall giebt, und so schwach und unbefriedigend der Eindruck, welchen der zweite auf uns macht. Es bleibt, wie bei der Kunst überhaupt, so auch bei Malerei und Bildhauerei, das Gesetz, daß ein Kunstwerk, welchem es nicht an einer objektiven Bedingung zu dem vollkommensten Wohlgefallen mangeln soll, aus dem Gebiete der Menschheit genommen seyn muß. Daß also der Maler und Bildhauer Menschen, und zwar Menschen darzustellen haben, welche das Gepräge moralischer Vollkommenheit an sich tragen. Diese Foderung ist so gegründet, daß selbst das Uebermenschliche in der Darstellung nicht so viel Effekt hat, als das Menschliche; und ich fodere jeden Kunstkenner auf, mir zu sagen, ob die Gruppe des Laokoon stärker auf ihn gewirkt habe, oder der Apoll des Vatikan? ob Niobe mehr, oder die Venus zu Florenz? Unstreitig ist die äußere (architektonische) Schönheit an den Darstellungen der genannten Gottheiten größer; denn die Künstler erlaubten sich bei den letztern sogar die Adern wegzulassen, um in Rundirung ihrer Formen durch nichts hervorragendes gestört zu werden. Allein diese größere äußere Schönheit ist kein Ersatz für die innere, welche in jenen Darstellungen herrscht, und welche in der anschaulichsten Vorstellung der Idee der Sittlichkeit besteht. Einem übermenschlichen Wesen ist es nicht schwer, moralisch vollkommen zu seyn. Dies ist die Ursache, warum die Schamhaftigkeit der Venus und der Seelenadel des Apollo in diesen Darstellungen

schwächer wirkt, als derselbe Ausdruck in Darstellungen aus dem Gebiete der Menschheit wirken würde. Wir haben einmal nichts Vollkommneres, als den Menschen, und von nichts Vollkommnen einen vollständigen Begriff, als von der Vollkommenheit des Menschen. Es ist nur ein negativer Begriff, welchen man sich von der Gottheit macht, die man über den Menschen setzt; und hätten die griechischen Künstler uns nichts hinterlassen, als ihre Darstellungen der Gottheiten, so könnte man noch zweifeln, ob sie die höchste Stufe der Kunst, wie man gewöhnlich, und zwar mit Recht dafür hält, erstiegen hätten. Denn ich glaube, daß die dunkle Empfindung einer Leere, welche durch die berühmten Bildsäulen der Gottheiten nicht ausgefüllt wird, die Beobachter auf die Vermuthung gebracht haben würde, es möge noch über der erreichten Stufe eine höhere geben, deren Erklimmung der Nachwelt vorbehalten sey. Nun aber, da die griechische Kunst sich mit Göttern nicht allein begnügte, sondern auch Menschen idealisirte, und sie mit solchem Erfolg idealisirte, kann auch nicht einmal die Ahndung von einem noch unerstiegenen Gipfel der Kunst entstehen, und Pythias und Praxiteles*) sind nicht die Künstler, welche den Lorbeer für alle Ewigkeit errungen haben; sondern die Verfertiger des Lackoon, der Niobe und anderer Darstellungen aus dem Gebiete der Menschheit sind es, welche den Griechen den Ruhm der Unübertrefflichkeit sichern. Wenn es nun das allgemeine Gesetz des Künstlers ist, ein Süjet aus dem Gebiete der Menschheit, und, wo möglich, der leidenden Unschuld zu nehmen: so ist es

*) Verfertiger berühmter Götterstatüen.

das erste Gesetz des malenden oder bildenden Künstlers, dieses Süjet in einer durchaus schönen Gestalt darzustellen. Dieses Gesetz entspringt daraus, daß diese Künstler für das Auge arbeiten, und daß die Schönheiten, die wir mit den Augen wahrnehmen können, Schönheiten der Gestalt sind. Das Leiden des Weltheilandes mag daher zwar vielleicht ein gutes Süjet für den Dichter seyn; für den Maler und plastischen Künstler ist es keins. Es ist ein empörender Anblick, einen menschlichen Körper nach der Gestalt eines Kreuzes verzogen zu sehen, und der Künstler idealisire auch, wie er will, seine Kunst ist vergebens. Es läßt sich in einer solchen Darstellung viel Wahres und Richtiges anbringen, durchaus aber nichts Schönes. Ueberhaupt ist die heilige Geschichte eine Klippe, an welcher nur zu viele Künstler gescheitert sind; die Ursache liegt darin, daß man sich die Personen derselben nicht genug denken, und sie also auch nicht bestimmt genug darstellen kann. Wie soll z. B. die Mutter des Weltheilands in der Freude über den Sohn, den sie geboren, aussehen? Wird sie aussehen wie ein fühlendes, edles Weib, so ist sie auch im Gemälde nichts anders, als ein fühlendes, edles Weib, und man wird unter das Bild schreiben müssen, daß dies die Mutter des Sohnes Gottes sey. Wird ihre Gestalt und ihr Ausdruck über das Menschliche hinauf idealisirt, so wird es dadurch unwahr — denn die Wirklichkeit zeigt uns so etwas nicht, sondern etwas anders — und es ist nur augenblickliche Täuschung und ein ästhetisches Vorurtheil, wenn man sagt, daß so etwas gefalle. Der Künstler hat also hier nur zwei Wege vor sich: er malt entweder

Menschen, und vergißt dabei, daß es Apostel und Heilige sind, wie Correggio seine Magdalena gemalt hat; oder er malt übermenschliche Wesen, und verstößt, um etwas mehr als Vollkommnes darzustellen, gegen das wirklich Vollkommene. Es ist keine Frage, welchen von beiden der überlegende Künstler wählen werde. Er wird in der Maria das schuldlose, fühlende Weib, die zärtliche Mutter, die gebeugte Mutter, nicht aber die Mutter Gottes darstellen. Die Jünger, die ihren Meister vor ihren Augen durch eine Wolke aufgehoben und zum Himmel fahren sehen, werden als klagende Männer ihrem Freund, ihrem Vater nachblicken, und werden Menschen, nicht Heilige seyn. Es ist nichts so Vollkommenes für uns zu finden, als der Mensch, und die Darstellung der Menschheit ist die Mitte, zu deren beiden Seiten nur Steine zum Anstoß liegen. Doch auch die Sphäre der Menschheit hat für den Maler auch noch Abwege genug, welche der Kunstrichter nicht erst durch Nachdenken zu entdecken braucht, sondern sehr allgemein betreten vor Augen liegen sieht. Kein Abweg ist allgemeiner, als der der Convention. Ein verführerischer Pfad, vor welchem sich selbst die vortrefflichsten Künstler Englands nicht sorgfältig genug in Acht zu nehmen wissen. Ich verstehe unter Convention eine Gewohnheit der Künstler, gewisse Formen, besonders gewisse Gesichtsformen, in mehrern Darstellungen anzubringen, gleich als wenn an sie allein die Form alles Schönen gebunden wäre. Gemeiniglich werden diese Formen von der Mode gestempelt, und von lebenden Personen, von Schauspielern, Schauspielerinnen, Maitressen u. dgl. genommen,

die im Rufe der Schönheit stehen. Nicht selten aber sind sie auch Kopieen von Antiken. Der Geschmack, der sie duldet und billigt, ist in beiden Fällen fehlerhaft und kleinlich. Man kann Beispiele der zweiten Art in den Stücken des berühmten Partolozzi finden. Dieser große Künstler kopirt die Antiken, oder wenigstens das, was ihm das Ideal der schönen Gestalt seyn mag, viel zu sichtbar. An seinen meisten Figuren ist die Wahrheit (der richtige Ausdruck) der todten (architektonischen) Schönheit aufgeopfert. Sie werden dadurch einander zu ähnlich, und haben nicht Leben genug; aus Furcht vielleicht, der richtige und erfoderliche Ausdruck möge der Schönheit der Umrisse schaden, läßt sich dieser Künstler etwas zu stark von der letztern Foderung binden. Conventionelle Schönheiten der erstern Art aber liefern fast alle englische Kupferstiche. Nur wenige ausgenommen, welche dann auch desto größere Meisterstücke sind. Die Frauenzimmer sehen meistens koquett aus, und affektiren ein männliches Betragen. Die Mannspersonen stehen frech, und in einer gewissen rohen Miene da, so wie vielleicht seit zehn Jahren die Art der englischen jungen Herren und Damen von Ton seyn mag, wenn man nämlich annehmen darf, daß unsere anglisirten Herren und Damen in Deutschland sich nach lebendigen Idealen, und nicht etwa gar nach solchen Kupferstichen gebildet haben. In diesem letztern Falle würde man freilich diesen Kupferstechern nicht Schuld geben können, daß sie selbst ohne Geschmack kopirt haben; sondern nur das, daß sie ihre Ideale aus Theilen zusammensetzen, welche nie ein schönes Ideal geben können. Es geht diesen Künstlern, wie

es gewöhnlich geht, wenn man zu eifrig ist, dahin zu kommen, wohin man will. Sie wollen Künstler seyn, und die Wahrheit in schönen Formen darstellen; sie richten aber ihr Augenmerk zu stark auf das Schöne. Und da greifen sie dann erstlich in der Wahl des Schönen fehl, indem sie das als schön annehmen, was Andern dafür gilt, zweitens aber auch die Rücksicht, die sie dem Inhalt ihres Werks schuldig sind, vergessen. Man muß gerade umgekehrt verfahren, man muß erst über die Materie mit sich fertig seyn, ehe man an die Form denkt, und dann eine Form wählen, die nicht nur an sich schön, sondern auch der Materie angemessen ist. Wollten sich diese Künstler zuerst darüber Rechenschaft ablegen, was sie darstellen wollten, so würden sie vor diesen und vor vielen andern Abwegen gesichert seyn. Ich nehme an, der Künstler sey im Begriff, ein Weib zu zeichnen. Er wird bei dieser allgemeinen Vorstellung schwerlich stehen bleiben. Was soll dieses Weib seyn? Soll es eine Mutter, eine Gattin, soll es ein unverheirathetes Frauenzimmer, soll es eine Matrone seyn? Er nehme sich das schwerste Problem vor, welches sich vornehmen läßt, er habe im Gedanken, blos das Weib, und also eigentlich die Weiblichkeit darzustellen. Wie wird er verfahren? Soll er nun in der Stadt und im Lande herumgehen, um eine Person aufzusuchen, die er so viel möglich zum Muster nehmen kann? Ich rathe ihm nicht dazu. Er muß erst wissen, wie viel er von dem, was er in der Natur findet, brauchen könne oder nicht. Er muß also zuerst das Ideal der Weiblichkeit in seinem Kopfe entwerfen. Dies ist das Richtmaaß, nach welchem er

sogar die Natur schätzet. Hiebei kömmt ihm nun nichts so gut zu statten, als die Theorie. Er entwerfe sich das Ideal der Weiblichkeit, wie er nur immer wolle, so muß dieses Ideal, als Kunstwerk dargestellt, Sittlichkeit zeigen. Dies gehört zur Materie des Kunstwerks. Nun wähle er die Form. Er ist nun nicht mehr in Gefahr, Züge der Eitelkeit, Werbsucht weiblicher Starkgeisterei, oder irgend etwas konventionelles in dieselbe aufzunehmen. Denn alles schickt sich zur kunstmäsigen Darstellung der Weiblichkeit nicht, weil das Weib auch im Kunstwerke Sittlichkeit zeigen muß. Die Befolgung dieser einzigen Rücksicht wird seinem Genie angeben, was er aus der Wirklichkeit aufnehmen, und von welchen weiblichen Gestalten er für sein Kunstwerk etwas nehmen kann. Je bestimmter, überhaupt, die Vorstellung ist, welche der Künstler realisiren will, desto vollkommner wird das Werk werden, wenn er nur Genie hat. Diese Bemerkung wird manchem Künstler zu mager und zu pedantisch vorkommen, sie ist aber eine Wahrheit, deren Verletzung sich durch keinen Reichthum des Kunsttalents ersetzen läßt. Man kann so wenig etwas Schönes malen, wenn man keinen Zusammenhang in das Gemälde bringt, als man etwas Schönes sagen kann, wenn man Unsinn sagt. Unsinn aber ist nichts weiter, als Mangel an bestimmter Bedeutung. Vor allem also frage sich der Künstler: was willst du machen? Er muß sich diese Frage mit einem einzigen Worte beantworten können; denn Malerei ist nichts anders, als Darstellung eines Begriffs durch den Ausdruck, der sich an Gestalten anbringen läßt. Der Maler macht also, wenn er Künstler ist,

nie ein wirkliches Ding nach, sondern was er darstellt, ist ein Begriff, zu dessen Darstellung ihm freilich die Kenntniß des Wirklichen sehr behülflich ist. Liebe, Haß, Zärtlichkeit, ja selbst Gefühle, den Schmerz, die Freude kann der Maler so wie der Bildhauer und Kupferstecher darstellen. Und so lange er in der Sphäre der Begriffe und Ideen bleibt, ist er Künstler; sobald er aber Dinge darstellt, die sich auf allgemeine Begriffe nicht bringen lassen, hört er auf Künstler zu seyn. Dieser Fall ist bei den Portraitmalern da. Das größte und in aller Rücksicht vortreffliche Portrait ist doch kein Kunstwerk. Es kann sehr viel Geschicklichkeit beweisen, sehr viel Studium der Natur sowohl, als der der Malerei zu Gebote stehenden Mittel zeigen, sogar Geschmack kann in demselben herrschen: der Maler hat aber ein wirkliches Ding dargestellt, und nicht einen Begriff. Er hat nicht geschaffen, sondern nachgemacht, und das ist nicht Sache der Kunst. Dies ist der Fall ebenfalls bei Früchtegemälden, bei Landschaften, zum Theil auch bei Thierstücken. Jedoch fodert diese Bemerkung eine Auseinandersetzung. Der Maler kann nämlich auch hier idealisiren, und von diesem Falle rede ich um ein Paar Zeilen weiter.

Wenn man gewöhnlich von Stücken spricht, wie die genannten sind: so versteht man darunter förmliche Kopieen. Ein Blumenstück, eine Birn, eine Aprikose, ein Granatapfel im Gemälde wird dann hauptsächlich bewundert, wenn sich in dem gemalten Stücke nichts auffinden läßt, was nicht an wirklichen Aepfeln, Blumen u. dgl. auch ist, und wenn diese wieder nichts haben, was sich in dem Bilde nicht auch befände.

Der Maler nimmt daher einen wirklichen Apfel, eine wirkliche Blume u. s. w. vor sich, und kopirt dieselbe auf das genaueste. Nicht viel anders geht es mit den Landschaften. Es giebt in den Bildergallerieen viele Landschaften, welche die bloßen Kopieen von wirklich vorhandenen Parthieen sind. — Bei solchen Stücken setzt nun der Maler auch nichts hinzu, läßt auch nichts weg, und macht also nur nach, was er vor sich hat. Er kann hierin sehr viel Geschicklichkeit, sehr viel Künstlichkeit, wenn ich das Wort brauchen darf, und in der Wahl des kopirten Stücks auch viel Geschmack beweisen, aber Kunst wendet er nicht an. Der Künstler schafft, und macht nicht nach. Es scheint nur, daß ein gutes Kunstwerk die Kopie von etwas Vorhandenem sey; der Künstler wäre ein viel zu gemeiner Mann, wenn in der ganzen Natur etwas vorhanden wäre, welches genau so wäre, wie das Gemälde. Aber idealisirt der Maler denn niemals, wenn er Landschaften, Blumen, Früchte u. dgl. malt? Dies ist der Fall, den ich so eben andeutete. — O ja; allein wir haben von einem Apfel überhaupt, von einer Landschaft überhaupt so unbestimmte und uninteressante Vorstellungen, daß wirs ihm eben nicht zum Verdienst anrechnen, wenn er uns eine Landschaft überhaupt (eine idealisirte Landschaft), einen Apfel, einen Kramtsvogel überhaupt darstellt. Das Wohlgefallen, selbst an den gelungensten Bemühungen dieser Art, ist nur schwach. Deutschland hat an Rüdiger einen Thiermaler, der schwerlich übertroffen werden wird. Die meisten Stücke, unter welchen es nicht ausdrücklich angemerkt ist, daß sie Kopieen (Thierportraite) sind, enthalten wirklich Ideale,

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

und es dürfte wohl schwerlich ein Hirsch, ein Hund, ein wildes Schwein anzutreffen seyn, welches jenen Darstellungen ganz gleich käme, so nahe sich auch der Künstler an die Wirklichkeit gehalten zu haben scheint. Auch ist nicht zu leugnen, daß eben dieser Umstand diesen Thierstücken etwas von innerer Schönheit, von Geist giebt, welchen andere Stücke dieses Inhalts entbehren. Wie schwach ist aber doch dieser Geist gegen den Geist in Darstellung einer menschlichen Gestalt! Wie viel solcher Thierstücke müßten, möchte man sagen, zusammenwirken, ehe die Wirkung des Halsewell *) herauskäme? Ein Beweis, daß das Idealisiren dem Künstler wenig helfe, wenn er nämlich Dinge idealisirt, bei denen uns mehr das Individuum, als die Gattung interessirt — ist die Bemerkung, daß kein Künstler eine Blume, eine Frucht, selbst auch keine Landschaft machen kann, die schöner wäre, das heißt hier, die ein stärkeres Wohlgefallen erregte, als das, was die Natur hierin giebt. Die höchste Staffel der Kunst ist hier — Gleichheit mit der Natur. Die Schilderei ist dann vollkommen, wenn sie genau so ist, wie das Naturprodukt. Je näher ein Ding aber dem Menschen kömmt, mit desto mehr Erfolg läßt es sich idealisiren, und die Ideale erwecken Beifall. So mit den Thieren. Ein schönes gemaltes Thier wirkt weit mehr Wohlgefallen, als ein schöner gemalter Apfel, und zwar ist ein schönes gemaltes Pferd etwas schöneres, als eine schöne gemalte Schnecke oder Fliege. Das eigentliche Ideal

---

*) Ein sehr bekannter und sehr schöner Kupferstich, der einen Schiffbruch und den Untergang einer ganzen auf dem Schiffe befindlichen Familie vorstellt.

des Schönen aber ist in der Menschengattung zu suchen, und man braucht eben noch nicht der größte Künstler in seiner Art zu seyn, um eine menschliche Gestalt darzustellen, welche schöner ist, als die Natur sie irgend einmal hervorbringen kann. Es gilt daher auch in der Malerei und Bildhauerkunst, was in allen Künsten gilt, daß nämlich von mehreren Kunstwerken, bei vollkommener Gleichheit aller andern Bedingungen, jenes das schönere ist, welches Menschen darstellt, und unter diesen dies wiederum das schönere, aus welchem am meisten Sittlichkeit hervorblickt. Das schönste von allen Sujets ist das Tragische, und nach diesem das Ruhige. Jenes ist die personifizirte Würde, dieses die dargestellte Anmuth. Es lassen sich unter diese beiden Rubriken alle, von den genannten Künsten mit Glück darstellbare Gegenstände bringen. So wird sich Großmuth, Edelmuth, Versöhnung als Würde, Liebe, Zärtlichkeit, Vorsorge aber als Anmuth zeigen. Aus beiden spricht Tugend als höchste Vollkommenheit, und es liegt schlechterdings an dem Genie und der Geschicklichkeit des Meisters, wenn ein solches Sujet kein Kunstwerk des ersten Ranges wird. Wählt aber der Maler Bachanten, Buhler, Besoffene, Harlekine, Wollüstlinge zu Gegenständen seiner Darstellung, so kann er auch mit Rafaels Genie kein Werk des ersten Ranges liefern, und man kann ihm Unwissenheit über die Grenzen und Wahl seiner Knnst und eine vollständige Wahl schuld geben. Es ist hier der Ort, sowohl das, was bisher Ideal, höchstes Ideal genannt wurde, näher zu bestimmen, als auch zu bemerken, daß dieser Ausdruck hier eine eingeschränktere Bedeutung habe, als in den

Schriften anderer Kunstrichter. Man nennt gemeiniglich Ideal, was die Regel, das Muster ist. So sagt der Ritter Mengs, daß das Ideal auf alle Theile der Malerei Einfluß habe. In der Zeichnung besteht das Ideal in einer übernatürlichen Schönheit, welche aus einer Vereinigung vieler schönen Theile, die unter einander passend sind, entstehen. Bei dem Helldunkel seyen es die wohl angebrachten Massen und zufälligen Schatten, welche zur Schönheit sehr vieles beitragen. Bei dem Kolorit bestehe es in der Wahl des Tones, welchen man den vorgestellten Sachen gebe, und auf dem Gebrauch der schwächern oder stärkern Farben. Das Ideal der Komposition bestehe darin, daß man sich eine nicht gesehene Handlung in der Einbildungskraft vorstellen könne, ihr solche Ausdrücke, die sich so darstellen lassen, wie sie in der Natur sind, zu geben wisse, und daß man einen guten Gebrauch von zufälligen Dingen und poetischen Bildern machen könne. Zuverlässig hat dieser vortreffliche Künstler und Kunstrichter besser zu idealisiren verstanden, als er verstand, dieses Geschäft zu beschreiben und in bestimmte Ausdrücke zu bringen. Es ist nicht bequem, von einem Ideal des Kolorits, des Helldunkeln u. dgl. zu sprechen, da beides sich jederzeit nach andern, oft ganz entgegengesetzten Umständen richten muß, das Ideal aber immer und ewig unveränderlich bleibt. Es giebt kein Ideal des Kolorits. Das beste Kolorit ist das zweckmäßigste; es hängt aber von Umständen ab, ob z. B. ein dunkeles Kolorit oder ein helles das zweckmäßigste sey. Nicht einmal in Ansehung der körperlichen Gestalt erlaubt Kant, und ich glaube mit Recht, von einem

Ideal zu sprechen; sondern er nennt das, was Andre das Ideal der Gestalt nennen, blos eine Regel, eine Normalidee. Das Ideal der Gestalt wäre nämlich eine Gestalt, die für jedes lebendige, ja selbst für jedes körperliche Ding die schönste wäre. Nun läßt sich aber eine solche Gestalt nicht angeben; also giebt es auch kein Ideal der Gestalt. Die Gestalt des Menschen taugt nicht für einen Löwen, diese nicht für ein Pferd u. s. w. Jede Thierart, jede Körperart hat also ihr Ideal für sich, und eben deswegen kein eigentliches Ideal, denn dieses müßte für alles passen. Wollte man das, was man gewöhnlich das Ideal, besser aber die ästhetische Normalidee der Menschengattung, von Dingen nennt, finden, so müßte man, wenn dies Geschäft nicht zu mühsam wäre, und die Natur, als gütige Mutter des Künstlers, nicht schon selbst das Genie desselben mit einer solchen Idee ausgestattet hätte, eine große Anzahl Menschen von mittlerer und größerer Statur messen, ihre Höhen unter sich, und Breiten und Dicken für sich zusammen addiren, und die Summe mit der Zahl derjenigen dividiren, die man gemessen hätte. Dadurch würde man nun die schönste Höhe, Breite und Dicke der menschlichen Gestalt erhalten. Dasselbe müßte man mit den einzelnen Gliedmaßen ebenfalls thun, um auch die schönste und proportionirteste Gestalt von diesen zu erhalten, u. s. w.

Eine Zeichnung, die nun nach dieser Angabe verfertigt wäre, würde die Normalidee der menschlichen Gestalt, und also die Darstellung der größesten architektonischen Schönheit des Menschen seyn; bei weitem aber noch nicht das Ideal des Schönen, denn unter

diesem versteht man etwas, was stärker gefällt, als alles Andere, und ein solches ist die bloße Normalidee des Menschen nicht, ob es gleich andem ist, daß die Gestalt von keinem einzigen Thiere schöner ist, als die Gestalt des Menschen. Diese Normalidee macht aber nur einen Bestandtheil der (ganzen oder innern) Schönheit eines Kunstwerks aus, aber noch nicht einmal den vorzüglichsten. Denn wenn es in irgend einem Stücke fehlen müßte, so wäre es besser, gegen die Normalidee zu verstoßen, als gegen den Ausdruck. Eine Nase, die etwas länger als die Norm ist, wird in einem Gesichte recht gerne geduldet, wenn sie den Ausdruck von Geistesgröße vollständiger macht. Dagegen die regelmäsigste und normalmäsigste Nase sehr anstößig ist, wenn man glaubt, daß sie Schuld an der Geistlosigkeit eines Gesichtes sey. Es ist aber nicht nothwendig, daß der Künstler gegen eines von beiden verstoße; sondern er kann, wenn er nur Genie und Fleiß genug hat, die innere Schönheit gar wohl durch Beobachtung der äußern erhöhen. Der Maler und der plastische Künstler hat daher kein Ideal der Schönheit für sich, d. h. ein Ideal, welches nicht auch der Dichter, der Musiker und jeder andere Künstler nach bestem Vermögen darzustellen suchte; sondern das Ideal des Schönen ist etwas, was durch jedes Mittel, durch Töne, in Worten, mit dem Pinsel und mit dem Meisel dargestellt werden kann. Es ist die Sittlichkeit in schöner Form und angenehm dargestellt. Diese Form kann nun die Form der Gestalt, die Form einer Erzählung, die Form einer Reihe und eines Zusammenklangs von Tönen seyn u. s. w. Das vermeintliche Ideal der Maler- und Bildhauerkunst betrifft nur

das Schöne in der körperlichen Gestalt, und könnte höchstens das Ideal der Gestalt heißen. Diese Unterscheidung ist nicht ganz ohne praktischen Nutzen. Ideal ist ein Wort, welches Aufmerksamkeit erweckt, und wer mögte wohl nicht nach einem Ideal gearbeitet haben? Es will also jeder Maler sein Ideal haben. Sucht er nun das Ideal blos in der Gestalt: so wird seine Beobachtung blos auf die Umrisse und auf die Proportion geleitet. Er wird also, wenn er glücklich ist, in diesen Stücken vollkommen werden. Allein das ist nur äußere Schönheit. Die idealischen Gemälde können matt und frostig seyn. Sagt man ihm aber, daß er das Ideal des Schönen in dem innern Menschen zu suchen habe, so wird seine Beobachtung auf diesen fallen, und er wird den Ausdruck studiren. Das ist es, worauf der Künstler geleitet werden muß. Umriß und Proportion sind nicht halb so schwer, als der Ausdruck; und wenn man in Einem unvollkommener bleiben müßte, als in dem Andern, so wollte ich lieber, daß man es in dem letztern bliebe. Es ist leicht einzusehen, daß beinahe alles bisher Vorgetragene von den Werken der Bildhauer nicht weniger gelte, als von den Werken der Malerei. Denn die Kunst, den Stein zu bearbeiten, und die Kunst der Farben und des Helldunkels — als worin der Unterschied zwischen Malern und Bildhauern besteht, — gehören nicht zur gegenwärtigen Untersuchung, da ich die Künste blos aus dem Standpunkte des Aesthetikers, und also weder aus dem des vollkommenen Kritikers, noch aus dem des bloßen mechanischen Künstlers betrachte. Zeichnung und Ausdruck oder Komposition des Einzelnen muß der Bildhauer so

gut verstehen, als der Maler. In der Komposition des Ganzen hat er aber nur eine einzige Regel zu beobachten, die nämlich: daß sein Kompositum, wenn dessen Außenseite in einen Umriß gebracht würde, einen schönen Umriß gebe. Denn daß in einer in Stein gehauenen Gruppe von mehrern Personen nur eine davon die Hauptperson seyn müsse, und daß die andern dienen müssen, die erstere hervorzuheben, um den Eindruck zu ergänzen, das ist eine gar zu handgreifliche Folgerung aus dem Satze, daß die Einheit einer Gruppe nicht in der Darstellung der einzelnen Personen, sondern in ihrer Verbindung zu einem Ganzen zu suchen sey.

Sechstes Kapitel.

Gattungen der Malerei (genre).

Man nennt diejenigen Künstler, die sich der Darstellung gewisser Gegenstände ausschließlich widmen, Gattungs-Maler. Diese Eintheilung in der Ausübung der Malerei wird durch den besondern Geschmack der verschiedenen Künstler, und die Schwierigkeit, die Kunst in allem ihrem Umfange zu umfassen, veranlaßt. In den übrigen Künsten bildeten ähnliche Ursachen ohngefähr gleiche Eintheilungen. Ein Dichter, der allein alle die nothwendigen Talente besäße, in allen Gattungen der Dichtkunst zu excelliren, würde in dieser Kunst ohngefähr das seyn, was der Geschichtsmaler ist, oder doch seyn sollte. Aber einige von ihnen ergeben sich besonders der Schäferdichtkunst, und sind Landschaftsmaler; andere den anakreontischen Zusammensetzungen, und nähern sich dadurch der Gattung der angenehmen Maler; so wie einige Künstler, welche die Thiere malen, Aehnlichkeiten mit den Fabeldichtern haben. Wateau, Lankret, und einige neuere Künstler, welche sich einzelne Handlungen oder Scenen des gemeinen Lebens zum Gegenstande wählten, können mit Verfassern von Komödien, und die beschreibenden Dichter mit Prospektmalern verglichen werden. Die Malerei nennt Gattungen dasjenige, was die Dichtkunst mit demselben Namen benennt. Eben so ist es mit der Beredsamkeit, der Musik und allen andern Künsten;

aber um denen, welche von dem Gegenstande dieses Artikels wenig Kenntniß haben, eine bestimmtere Idee von dem zu geben, was diese Eintheilung der Gattungen charakterisirt und zu derselben berechtiget, will ich mich eines Bildes bedienen. Man ist einigermaßen zu dieser Manier sich auszudrücken berechtiget, wenn man von der Malerei spricht. Es giebt wenige Leser, so unterrichtet sie auch seyen, die nicht mit Tasso den dänischen Rittern in den wundervollen Aufenthalt der Armida gefolgt wären; wo alle Gegenstände der Natur mit Wahl und nach dem Willen einer Kunst gestellet waren, welche von der edelsten Liebe geleitet wurde. Versetzen wir uns einige Augenblicke in denselben, und stellen uns die verschiedenen Eindrücke vor, welche ohne Zweifel die beiden gefühlvollen Männer, die auf alles aufmerksam waren, was sich ihrem Blicke darbot, nach und nach beschäftigten. Sie erblicken, indem sie sich nähern, ein prächtiges und großes Gebäude; sie müssen auf dem Platze stehen bleiben, von dem aus sie es am besten betrachten können. Erst concentrirt die Gegend, in welcher dieser Pallast steht, seine allgemeine Form, sodann aber seine Theile, die Details desselben, und die daraus entspringenden Wirkungen ihre Aufmerksamkeit. Verwandeln wir diese Beobachter in Künstler; ergreifen sie ihre Pinsel, die Gattung der Schönheiten nachzubilden, welche sie beschäftiget, und das Gefühl, das sie dabei haben, in denen zu erwecken, welche ihr Werk sehen werden; und sie werden Maler seyn, die sich der Gattung der Architektur widmen; wie sie Panini, Servandoni und ihre Nachahmer mit Erfolg ausführten. Ihr Gefühl und ihre Rührung treibt sie,

die Pracht der Gebäude, und die Wirkungen, welche, vermöge der Lichter und des Helldunkels hervorzubringen, die Verzierungen derselben gestatten, als den Hauptgegenstand ihrer Gemälde zu betrachten; oder sie gefallen sich in der Darstellung des Malerischen veralteter Denkmäler, der Zufälligkeiten und majestätischen Ruinen derselben. Sie fügen diesen Hauptgegenständen ihrer Zusammensetzungen das hinzu, was ihnen Pflanzen und Gewässer an Schönheiten geben können; sie können sich nicht enthalten, einige Bäume damit zu vereinigen, welche, aus dem Schutte hervorgewachsen, an die Wirkungen der Zeit erinnern, und den Geist des Betrachters zur fernern Epoche ihrer Zerstörungen führen. Wenn sich aber der Maler architektonischer Gegenstände glückliche und gewählte Beiwerke erlaubt, so thut er es immer so, daß dieselben untergeordnet seyen, und nicht allzusehr von dem Hauptgegenstande ableiten, dem er vorzüglich seinen Fleiß widmet. Gehen wir in das Innere des magischen Aufenthalts, und wir finden neue Bewegungsgründe des Erstaunens und der Bewunderung, einen neuen Hauptgegenstand für unsere Krieger, als Betrachter, und für unsere Gattungs-Maler, als Künstler. Innere Zimmer, mit allem verziert, was die Kunst erdenken kann, die Natur zu übertreffen, rühren die Augen, und reißen den Maler hin, seine Talente ihnen zu widmen; aber diese mit der vorigen nahe verwandte Gattung bedarf einer genauern Nachahmung des Helldunkels, der linearischen und Luftperspektive, um ihre Täuschung hervorzubringen. Uebrigens machen die Regelmäßigkeit, die Symmetrie und die Schwierigkeit, Mannichfaltigkeiten und Gegen-

sätze zu finden, diese Gattung kälter, und die Ausführung derselben seltener. Die meisten von denen, welche sie mit Erfolg ausübten, wählten sich zum Gegenstande ihrer genauen Darstellungen meistentheils gothische Kirchen, deren Höhe, geheimnißvolle Beleuchtung und malerische Gesichtspunkte ihnen gegen die Schwierigkeit, die Betrachter zu interessiren, ringen half. In der That heftet nur die Täuschung der Perspektive, eine große Wahrheit der Farbe, oder der verschossenen Lichter, und endlich einige Details von Ceremonien, welche der Gebrauch jener Gebäude erlaubt, das Auge des Betrachters einige Augenblicke auf die Gemälde von Steenwick und Pieters Neefs. Daher wäre denn das, was das Innere eines Pallastes interessant machen könnte, irgend eine Ceremonie oder Belustigung; und die Nothwendigkeit dieser Beiwerke machte den Fehler dieser Gattung fühlbar, die sich nicht selbst genug seyn kann.

Und wirklich eilten die Ritter auch hinaus, als sie einige Gemälde bewundert hatten, mit welchen der schöne einsame Pallast verziert war; aber in dem Augenblicke, als sie in die Gärten kamen, wo die verborgene Kunst mit der schönsten Natur um den Vorzug der Schönheit, der Mannichfaltigkeit, der angenehmen Zufälligkeiten stritt, und den Sieg erhielt, fühlten sich unsere Krieger lebhafter angezogen und interessirt; und dies ist das Schicksal der Maler, die von einer geheimen Neigung gezogen werden, die Gattung der Landschaft zu umfassen, und, um sich genug zu thun, schöne Gegenden suchen. Sie wenden alle Hülfsmittel der Kunst an, um jene Bäume darzustellen, die aus allen

Klimas gewählt sind, und deren majestätische Form, wie das bewundernswürdige Grün derselben, ihre Bewunderung erregen. Die Reinheit der Gewässer, die schönen Reflexe ziehen sie an, und scheinen sie zu überzeugen, bis auf welchen Grad der Vollkommenheit man es in der Darstellung des Erhabenen und der Fernen wirklicher Gegenstände auf einer platten Oberfläche bringen könne: sie theilen ihren Fleiß zwischen dem grünen Rasen und den Blumen. Da aber diese in den Gärten der Armida so schön sind, als in denen der Flora selbst, so tritt der Betrachter diesen verschiedenen Schönheiten näher. Er heftet seinen Blick auf eine jede derselben insbesondere; von Bewunderung entzückt, ergreift er seine Pinsel, reibt seine köstlichen Farben, und sucht den Reiz und den Glanz der herrlichen Werke der Natur nachzubilden. Und siehe, er ist Blumenmaler geworden. Vermöge des unerschöpflichen Reichthums, den diese so reiche, so mannichfaltige Natur über alle von ihr hervorgebrachten Arten zu verbreiten weis, siehet der Künstler, der sich dieser besondern Gattung widmet, sich vor seinen Füßen eine Laufbahn eröffnen, welche er in aller ihrer Weite zu durchlaufen nicht hoffen kann. Indeß gesellet er zu den Blumen oft Thiere, und ziehet Vögel und Schmetterlinge vor, welche sich bewegenden Blumen ähnlich sind, und am glänzenden Schmelze nicht selten diejenigen Blumen übertreffen, mit denen sie verglichen werden können.

Aber um wieder auf unsere Ritter zu kommen, die ich in Künstler umwandelte: so warfen sie endlich ihre Blicke durch einige geheimnißvoll geordnete Laubzweige hindurch. Sie sehen zwei Liebende, und werden neue

Albanos, in Ansehung der Modelle, die glücklichsten Geschichtsmaler. Nun sehen sie die Bäume nur noch in wenig detaillirten Massen; die Gewässer, die Blumen beschäftigen ihre Aufmerksamkeit nicht mehr allein, der Pallast trifft ihren Blick nur in der Ferne; aber die Leidenschaften, die Rührungen, welche beide von allem Feuer der Liebe brennende Liebende ausdrücken — Dies ist es, was sich unsere Künstler darzustellen bemühen, und was der Dichter, aus welchem ich dieses rührende Bild nahm, so bewundernswürdig geahndet und kolorirt hat, daß der Geschichtsmaler nach der Natur gearbeitet zu haben glauben kann, wenn er ihn kopirt. Aber wenn irgend ein Künstler bei dem Anblicke dieser Scene die Schönheit, die in beiden Geschlechtern bis zum höchsten Grade der Vollkommenheit geht, und mit Anmuth geschmückt ist, welche Liebe beseelt, und Wollust nüanzirt, nicht zu seinem fast einzigen Gegenstande macht, so wird er nichts als ein schlechter Maler der ersten der Gattungen seyn. Er wird weit unter dem Ehrgeize bleiben, den er zeigte, wenn es ihm, zu Folge der verschiedenen Umstände, welche der Dichter auf einander folgen ließ, nicht gelingt, die Unruhe der Armida, die von ihrem Liebhaber scheidet, ihren Schmerz, als sie erfährt, er fliehe sie, ihre Anstrengungen, ihm nachzueilen, ihn aufzuhalten, zu rühren, zurückzuführen, und die steigenden Nüanzen der Unruhe, Verzweiflung und Wuth auszudrücken, welche ihr Inneres im höchsten Grade empört. Wenn er die Beiwerke eines bezauberten Aufenthalts nicht aus dem Gesichte verlieren will, vielmehr es unternimmt, die Idee derselben in dem Geiste des Betrachters immer zu

unterhalten: so wende er allzeit seine Kunst an, damit er mache, daß diese Beiwerke nicht von dem interessantern Gegenstande abziehen, den er darbieten will; erschrickt er aber vor diesen Schwierigkeiten, so kehre er auf seine Bahn zurück, und schließe sich an die besondern Gegenstände an, von welchen ich sprach, und wähle sich den, der seinen Stimmungen am angemessensten ist. Junge Künstler, es ist überaus wichtig, daß ihr nicht allzu lange wartet, diesen Weg einzuschlagen; denn bestimmt ihr euch nicht eher für eine Gattung, als bis ihr lange Zeit die Widerwärtigkeiten erfahren habt, welche euch die Schwierigkeiten in der Geschichte, und der wenige Erfolg verursacht, den ihr in derselben hattet, so wird es sehr ungewiß seyn, ob ihr, wenn ihr endlich aus Nothwendigkeit eine Gattung wählt, ein Talent vom ersten Range zeigen könnt. Ich weissage euch weit bessere Fortschritte, wenn ihr euch gleich von euren ersten Jahren an, vermöge eures Charakters oder einer starken Neigung, zu irgend einer Gattung hingezogen fühlt, vorzüglich aber, wenn ihr bescheiden genug seyd, euch in den Willen der Natur zu fügen. Das Verdienst der Originalität wird eure Werke auszeichnen, indeß der Charakter der Mittelmäßigkeit die Ursache eurer Wahl ankündigen wird, wenn ihr euch nur aus Noth dazu bestimmtet; denn man muß in euren Werken fast nothwendig eine Ungewißheit und Schwäche bemerken, die euch immer von den höchsten Stufen der Vollkommenheit in der Gattung entfernt, die ihr nur nothgedrungen wähltet. Man kann sehr gut annehmen, daß Sneyders, Desportes, van Huysum, Panini, Lorrain, gleich in den

ersten Zeiten, als sie anfingen, ausschließlich Thiere, Blumen, Landschaften, Gebäude zu malen, fühlten und merkbar machten, die Natur habe sie zu ihrer Gattung bestimmt, da sie ihnen alle Zeichen eines wahrhaften Berufs gab. Jeder Gattungs-Maler, der seinen Talenten Schranken gesetzet glaubt, zieht diese eingebildeten Schranken immer enger zusammen, bis sie ihn endlich wie in ein Gefängniß einschließen. Indeß ist es wahr, daß das stolze Verlangen, den Gattungen einen weitern Umfang zu geben, die Künstler bisweilen irre führen kann; aber alles genau erwogen, wählet, wenn ihr einmal nicht fehlerfrei seyn könnt, lieber diesen letzten Fehler, als den ersten. Endlich, bemerke ich noch, gränzen alle Gattungen nicht nur nahe an einander, sondern durchdringen sich. Sie sind die Nüanzen einer Farbe, an welcher alle die Theil nehmen, die ihr nahe sind. (von Watelet.)

Zweiter Abschnitt.

Erstes Kapitel.

Statur.

Das Wort Statur wird in der Sprache der Kunst in mehr als einem Sinne gebraucht. Oft deutet man durch dasselbe das wirklich vorhandene, das lebende Urbild an, das ein Künstler nachahmt, und hier heißt dann nach der Statur malen und zeichnen so viel, als nach einem bestimmten, wirklich existirenden Urbilde malen und zeichnen. So sagt man auch von einem Artisten, der unter den wirklichen Gegenständen um sich her ein Urbild malte, daß er die Statur gewählt habe. Des Wortes Statur bedient man sich ferner, um das Entgegengesetzte von Kopie zu bezeichnen. Man kann nämlich fragen, ob dieser oder jener Kopf kopirt, oder ob er nach der Natur gezeichnet sey? Auch wird die Benennung Statur sehr oft als ein Gegensatz von dem gebraucht, was der Artist, einer durch Uebung angenommenen Gewohnheit zu Folge, und also ohne sich an ein bestimmtes Urbild zu halten, hervorbringt. Man fühlt z. B. daß diese Figur, dieses Gewand nach einer wirklichen Figur, nach einem wirklichen Gewande geschaffen worden sey, und daß hingegen jene Drapperie, jene Figur, einem gewissen, durch öfteres Arbeiten erhaltenen Mechanischen, sein Daseyn verdanke. Endlich

deutet man aber auch noch durch Statur die äußern sichtbaren Eigenschaften desjenigen an, was existirt. Und diese Eigenschaften sind es, die die Kunst zum Gegenstande aller ihrer Nachahmungen wählt.

Da sich die Kunst noch in ihrer ersten Kindheit befand, da waren diejenigen, die sich mit ihr beschäftigten, selbst noch nicht einmal fähig, die Statur zu sehen. Sie ahndeten nicht, daß es nothwendig sey, sie zu studiren, und ohne sie vor Augen zu haben, und mit Genauigkeit zu betrachten, stellten sie dieselbe so dar, wie sie sie durch ihre rohen und ungebildeten Sinne wahrgenommen zu haben glaubten. Auf eben die Weise sehen wir Menschen, welche keine Kenntniß von der Zeichnung besitzen, und welche Werke der Kunst nie mit Aufmerksamkeit betrachtet haben, steife, aller Proportion und Bewegung ermangelnde Züge bilden, die ihnen übrigens sehr viel Aehnlichkeit mit Menschen- oder Thierformen zu haben scheinen. Von dieser Art waren nun die Versuche der ersten Maler. Was die Werke der ersten Bildner betrifft: so glichen sie den menschlichen Figuren ohngefähr so, wie jenes Instrument einer weiblichen Figur gleicht, dessen sich unsere Pflasterer, wenn sie Steine in die Erde rammeln, bedienen, und das sie die Jungfer nennen. Nachdem die Kunst etwas weiter fortgeschritten war, und man eingesehen hatte, daß die Statur, um sie darstellen zu können, ein Gegenstand des Studiums werden müsse, da glaubte man, daß es schon hinreichend sey, sie so aufzufassen, wie sie sich gewöhnlich zeigt. Der erste Gegenstand, der da dem Blicke begegnete, wurde als ein schöner Gegenstand betrachtet, und alles, was man

hier that, war, daß man die misgestaltete Statur verwarf, aber noch nicht vermochte man die schöne Statur von der gemeinen und gewöhnlichen zu unterscheiden. Auf dieser Stufe der Bildung hat die Kunst sehr lange verweilet, und bei den meisten Völkern hat sie nie eine höhere bestiegen. Endlich gingen die Künste, die in dem Orient und in Aegypten zwar schon lange, aber mit einem minder bedeutenden Erfolge kultivirt worden waren, auf ein gefühlvolles Volk über, auf ein Volk, das gleichsam geboren war, um das Schöne zu kennen, um es zu lieben, und um ihm allenthalben nachzuspähen: und dieses Volk waren die Griechen. Anfänglich zeigten sie sich hier freilich auch nur unvollkommen; denn Unvollkommenheit pflegt in jeder Sache das Loos der ersten Schritte, der ersten Versuche zu seyn; aber bald erhoben sie die Künste zu jener Höhe, zu der sie die Aegyptier nicht hatten emporheben können; bald übertrafen sie die Lehrer, die in der That zu unwürdig waren, um länger ihre Lehrer zu seyn; und bald wurden sie selbst die Lehrer aller kommenden Jahrhunderte und aller Völker, welche sich bilden und verfeinern sollten. Mit allem Rechte können wir dieses, wenigstens noch bis jetzt von den Griechen sagen; denn immer sind wir noch in den Haupttheilen der Kunst, immer sind wir noch in Ansehung der Schönheit der Formen und der Größe im Ausdrucke ihre staunenden und bewundernden Schüler. Sie fanden, was die Aegyptier nicht hatten entdecken können, nämlich, daß die Statur Bewegung und Ausdruck besitze, und sie fühlten, daß sie schön sey, daß diese Schönheit ihren wahren Charakter ausmachte, und daß sie selbst in dem Grade aufhöre

Statur zu seyn, in welchem sie sich von dieser Schönheit entfernt. Die Statur nachahmen, oder die Schönheit der Natur ausdrücken, war daher bei ihnen eins und dasselbe. Und wenn sich auch vielleicht ihre Ideen von Naturschönheit nur auf die menschliche Figur einschränkten, wenn sie auch vielleicht weniger sorgsam waren, jener Schönheit in den übrigen Wesen des Wirklichen nachzuspähen: so haben sie doch in der Darstellung der menschlichen Form alles vereiniget, was sie da der Schönheit der Natur näher bringen konnte. „Bei den Griechen, sagt Hagedorn, findet man, selbst „in dem Ausdrucke der duldenden und leidenden Menschennatur, nie Verdrehung, nie Ungestaltheit, nie „irgend eine Stellung, welche das Schickliche und Anständige beleidigen könnte; ihre Werke sind von jenen „Fehlern entfernt, welche sich in der Folge so herrschend „und so gemein gezeigt haben.“ „Die Antike, fährt dieser feine und gefühlvolle Kunstkenner fort, „die Antike zeigt uns durch jenes Gewählte, das wir da in „Rücksicht der Schönheiten des Details bemerken, sehr „deutlich, daß das Auge des griechischen Künstlers ge„übt war, und sie sagt uns, daß er, der diese man„nichfaltigen Schönheiten mit einander zu verbinden „wußte, die Seele mit abstracten Ideen von einer ge„wissen Schönheit angefüllt hatte, welche er in den „individuellen Gegenständen nie vereiniget sah. Konnte „daher in das Antlitz einer sonst sehr schönen menschli„chen Figur noch der Abdruck einer edlen Seele gelegt, „oder einigen Körpertheilen in Hinsicht des Ganzen eine „höhere Schönheit gegeben werden, so half der griechi„sche Artist durch seine Kunst jenen Nachläßigkeiten der

„Natur ab. Und wenn er nun den Abdruck der edel„sten Seele in die schönste und wohlgestaltetste Men„schenfigur brachte, wenn er gewissen Theilen des Kör„pers in Rücksicht des Ganzen mehr Harmonie anschuf: „so näherte er sich jener Schönheit, deren Urbild nur „allein seiner Seele vorschwebte.“ Die Natur ist also in Ansehung der Formen, der Proportionen und des Ausdrucks die erste Gebieterin des Künstlers; aber er muß, wenn er als gelehriger Schüler ihren Unterricht erhalten hat, selbst den kühnen Entschluß fassen, sie zu übertreffen. Er wird freilich keine neuen und in der Natur nicht aufzufindenden Schönheiten zu schaffen vermögen, aber er wird diejenigen Schönheiten einander nähern und mit einander verbinden können, die ihm die Natur nur zerstreut sehen, ihm nie in dem Individuellen vereint bemerken läßt. Ist die Natur in Rücksicht der Formen, der Proportionen und des Ausdrucks die erste und vorzüglichste Lehrerin des Künstlers: so ist sie es in Ansehung des Helldunkels und des Kolorits nicht weniger; aber auch hier sind ihre Schönheiten zerstreut, und der Artist kann daher auch hier einander nähern und mit einander verbinden, was er in dem ihn umringenden Schauspiele des Wirklichen zerstreut findet; er kann uns auch also hier Auswahl bemerken lassen, uns auch hier Beispiele von Ideal, und, wir wollen selbst noch hinzufügen, Beispiele von einem gewissen Conventionellen geben. Etwas Trauriges ist es aber für den Künstler, daß er in den meisten Fällen Richter hat, welche die Schönheiten nicht kennen, die er ihrem Blicke darbietet; betrachten sie sie ja mit Wohlgefallen, so geschieht dieses nicht sowohl aus anerkannten Gründen,

als vielmehr jenen Eindrücken zu Folge, welche hier auf die Seele zu geschehen pflegen. Der gemeine Mensch sieht die Natur, und vermag dennoch nicht sie zu sehen; nur das geübte Künstlerauge bemerkt, was sie dem Blicke des Ungebildeten und Kenntnißlosen verhüllt. Welcher Ununterrichtete in Ansehung der Kunst kennt wohl das Reine in jenen Contoürs, die er die schönsten Formen umschließen sieht, kennt wohl das mannichfaltige Spiel des Lichts, der Halbtinten, der Schatten und des Gegenscheins, kennt wohl jene mannichfaltigen Abstufungen, jene allmäligen und unmerkbaren Uebergänge des Lichts in Schatten, jene grenzenlosen Verschiedenheiten der Farben, welche sehr oft da Statt finden, wo dieser nichts als Einfärbigkeit zu entdecken glaubt? Man könnte sagen, daß der Maler dieser Kenntnisse wegen weit über den Bildner erhaben sey, der die Natur nur in Hinsicht der Formen betrachtet, wenn sie jener auch in Ansehung der Farben studiren muß; aber welch eine Menge von Dingen beschäftiget nicht den Geist des Bildners in jenem einzigen Theile der Kunst! Dinge, die freilich denen ganz unbekannt sind, welche niemals neben ihren Beschäftigungen den schönen Künsten einige Aufmerksamkeit gewidmet haben. Es ist, bevor sich die Kunst der Vollkommenheit nähern kann, nothwendig, daß mehrere Generationen von Artisten, um sich gegenseitig zu unterrichten und aufzuklären, auf einander folgen, und daß die spätern Generationen von den frühern insbesondere die Manier, die Natur richtig zu sehen, lernen. Da die Kunst in ihrem ersten Entstehen war, da sahe der Künstler, wie wir bereits bemerkt haben, die Na-

tur nur wie der gemeine und nicht unterrichtete Mensch, trocken, steif und einförmig fand sie der Artist während der Kindheit der Kunst, wie uns dieses die gothischen Maler bestätigen. Endlich lernten die Künstler ihr Schönes bemerken; aber noch sah der Maler nur blos diejenigen ihrer Schönheiten, welche der Bildner aufgefunden hatte, und sie erschienen ihm hier, wie sie vielleicht den Griechen immer erschienen sind. Weniger aufmerksam waren ein Titian, ein Rubens und mehrere Andere auf die Schönheit der Formen und auf das, was große Bildner an ihnen bewundert hatten; aber sie entdeckten dagegen alle jene Schönheiten, die das Spiel der Lichter und der Schatten, die die Mannichfaltigkeit der Farben in der Natur verbreitet. Uebrigens wird man immer, selbst bei der höchsten Vollkommenheit der Kunst, Artisten finden, welche in der Natur vorzugsweise bald nur die Schönheiten der Formen, bald nur die Wirkungen des Lichts, bald wiederum nur die Mannichfaltigkeit der Farben bemerken werden. Endlich wird es auch immer in den glänzendsten Perioden der Kunst Künstler geben, die, indem ihnen die Natur nur ein gemeines Auge verliehen hat, vielleicht selbst dasjenige in dem Schauspiele des Sichtbaren unvollkommen sehen werden, was ihnen da die Stimme des Meisters als eine wundervolle Zauberei schildern möchte. (Artikel von Levesque.)

Zweites Kapitel.

Studium der Antike.

Das Wort Antike ist vorzüglich in unsern Künsten aufgenommen und geheiligt, und man sagt: die Antike, die schöne Antike, um damit dasjenige zu bezeichnen, was wir an den Statüen, Basreliefs, Medaillen und geschnittenen Steinen, den kostbaren Ueberresten entfernter Jahrhunderte, in welchen die Künste den höchsten Grad der Vollkommenheit erreichten, als das Vortrefflichste kennen.

Die Menge antiker Werke, die uns noch in Sammlungen und Kabinetten, in verschiedenen Ländern und vorzüglich in Italien, zerstreut übrig sind, ist beträchtlich. Aber das, was man besonders in der Malerei und Skulptur damit meinet, wenn man die Antike, oder die schöne Antike sagt, ist von außerordentlich geringer Zahl. Wir haben keine zuverlässigen Beweise, daß die Werke der berühmtesten Künstler bis auf uns gekommen sind. Die geringe Zahl derjenigen, welche uns so vollkommene Schönheiten darbieten, daß wir gar nicht in Zweifel seyn können, ob sie berühmten Künstlern oder einem Zeitalter angehören, in welchem die Künste blüheten, schränkt sich hauptsächlich auf fünf oder sechs Statüen ein, deren Namen allen denen bekannt sind, die sich den Künsten widmen. Apoll, die medizeische Venus, der Torso, Laokoon und der Fechter sind, seitdem man sie unter den Ruinen von Pallästen

und Tempeln entdeckte, beständig bewundert, und von Generation zu Generation zur Beobachtung, zum Studium und zur Nachahmung der Maler und Bildhauer nachdrücklich empfohlen worden. Man sagt und predigt ohne Unterlaß der Jugend vor, welche nach Italien läuft, um begierig Talente zu suchen, die man dort nicht findet, wenn man den Samen derselben nicht schon in sich trägt. Beobachtet, studiret, kopiret die Antike, werdet durchdrungen vom Geist der Antike. Die Antike ist das Model der erhabensten Schönheit, jenes schönen Ideals, der höchsten Vollkommenheit, welche die Griechen, getrieben vom Genie, erreichten, und der wir mit edler Eifersucht auf ihre Fortschritte nachstreben müssen. Ja, man sagt endlich noch: wenn ihr euch von der Antike entfernt, so setzet ihr die Kunst zurück. Aber, ist dieser gute Rath durchaus und allgemein denjenigen angemessen, welchen man ihn giebt? Hierüber eine kurze Betrachtung anzustellen, wird auf keinen Fall ohne Nutzen seyn. Wer sich den Künsten widmet, wird gewöhnlich durch Neigung und besondere Stimmungen zu ihnen hingezogen; aber diese Neigung wird immer durch die Fähigkeiten modifizirt, die uns die Natur mehr oder weniger freigebig schenkte. Die Einen sind vorzüglich mit Einbildungskraft begabt. Die Einbildungskraft ist des Enthusiasmus empfänglich, und erhebt sich zu Vollkommenheiten, von denen man selbst kein Model sieht, und die Künstler und wahren Liebhaber, bei welchen die Einbildungskraft herrschend und die Neigung für die Künste entschieden ist, fühlen im Angesicht der Antike Eindrücke, die schwer zu beschreiben, und von denen nicht eingesehen

werden können, die derselben nicht empfänglich sind. Man kann annehmen, daß unter Menschen, welche Gefühl für die idealische Schönheit haben, mehrere bestimmt seyn würden, dieselbe zu erreichen, wenn sie von jenen glücklichen Umständen unterstützt würden, welche zur Hervorbringung der alten Meisterstücke zusammentrafen. Aber diese glücklichen Umstände existiren nicht; und außerdem, wie weit größer ist die Anzahl derer, die eine bloße Neigung zur Nachahmung bestimmt, die Laufbahn der Künste zu betreten. Indeß ist diese zweite Gattung, ob sie gleich weit kälter ist, als die erstere, doch fähig, die Natur richtig zu sehen; aber ohne sich über dieselbe zu erheben, sind die Artisten, welche vorzüglich mit Genauigkeit und kalter, überlegsamer Vernunft begabt sind, zur Hervorbringung unendlich schätzbarer Werke bestimmt, ohne jedoch die erhabenste Vollkommenheit je zu erreichen. Ihnen ist ein hartnäckiges Studium der Antike nicht so vortheilhaft, als die Beobachtung und Nachahmung der bloßen Natur, gewählt und berichtiget durch Ueberlegung und zur Fertigkeit gewordene Vergleichungen. Ja, man kann noch hinzusetzen, daß ein Artist, wie ich ihn hier schildere, nicht nur sehen würde, daß alle seine Arbeiten fruchtlos sind, sondern auch, daß das Streben nach übernatürlichen Vollkommenheiten machen würde, daß er die liebenswürdige Wahrheit verfehlt, welche die bloße Natur darstellt, wenn man ihn zwänge, sich die idealischen Schönheiten der Antike zum Ziele zu setzen, welche er, ohne sie gehörig zu verstehen, blos auf das Wort Anderer bewundert. Dies ist nicht der einzige Nachtheil, der vorzüglich für die Maler zu

fürchten ist; denn die allzu anhaltende Nachahmung antiker Statüen, oder nach ihnen geformter Figuren, wenn sie ohne günstige natürliche Anlagen gemacht wird, kann eine Affektation der Formen hervorbringen, welche beständig an Statüen erinnert, ohne ihre wahren Schönheiten darzustellen. Anstatt sich als ein Nacheiferer der Alten, und als einen, der ihnen gleichkommt, zu zeigen, wird der Artist, der keine natürliche Anlage zu Vollkommenheiten hat, wie sie dieselben darstellten, sich nur als ein Nachahmer ihrer Nachahmungen zeigen. Es giebt Temperamente, die nur gewisse Speisen vertragen; es giebt Geister und Talente, die sich nur gewisse Ideen eigen machen können; aber die schwachen Temperamente, und die Geister und Talente, von welchen ich hier rede, werden aus einfachen Speisen und rein-menschlichen Ideen diejenige Nahrung und Existenz ziehen, welche ihnen zuträglich ist.

Es sind bei Gelegenheit des Studiums der Antike Streitigkeiten entstanden, in welchen man die widersprechenden Meinungen weit über die Grenzen der Vernunft trieb. Man nannte diejenigen Maler oder Bildner Naturalisten, die sich an das gewählte Angenehme und Schöne hielten, was ihnen, frei von allem Idealischen, die Natur darbot; die Andern wurden ausschließliche Bewunderer und Nachahmer der Antike genannt. Die ersten verwarfen dieses Studium nicht nur als unnütz, sondern auch als gefährlich; die andern kannten nur die Antike als Model der Vollkommenheit. Man muß in allen Dingen die gehörige Mittelstraße gehen, welche uns Wahrheit, Vernunft und Weisheit zeigt. Es ist zwar gut, alle Künstler zu dem

Studium der Antike zu ermahnen, die man mit allem Rechte für die höchste Vollkommenheit hält; aber in den schönen Künsten muß man auf die, welche man ermahnet, fleißig Rücksicht nehmen, und die Ermahnung muß nicht bis zum Zwange gehen. Intoleranz ist in den Künsten eben so schädlich, als in der Gesellschaft. Leitet den jungen Künstler, dessen natürliche Anlagen sich noch nicht entwickelt haben, auf den Weg der größesten Vollkommenheiten; lasset ihn Köpfe, ganze Theile von antiken Figuren zeichnen. Sieht er in diesen Gegenständen nicht das Erhabene, was das Genie über sie verbreitete: so wird er doch wenigstens Richtigkeit und schöne Einfachheit von ihnen lernen. Leiten ihn seine erworbenen Kenntnisse und sein Gefühl zu etwas mehrerem: so studire er, wenn er nicht zu Rom ist, einen schönen Gypsabguß vom Apoll, und wenn das, womit die Fülle aller Schönheiten noch die Schönheit erhöht, weder seine Sinne noch seine Seele rührt, wenn er nicht von dem Verlangen entbrennt, sich in seinen Produkten einer göttlichen Vereinigung menschlicher Vollkommenheiten zu nähern: so thue er auf das Erhabene, auf die Antike Verzicht, und begnüge sich, durch Wahrheit der Formen und Farben, durch Annehmlichkeit und Anmuth, die blos eine richtige Nachahmung, Feinheit des Gefühls (du tact) und praktische Kenntniß der Mittel der Kunst erfodern, unsern Augen oder unserm Geiste zu schmeicheln. Er wird kein Rafael seyn; aber wenn er ein Titian wäre, so würd' er sich gewiß nicht über sein Schicksal zu beklagen haben.

Drittes Kapitel.

Von der Komposition.

Dieses Wort bezeichnet, seiner Etymologie nach, die Handlung des Nebeneinandersetzens mehrerer Dinge, mehrerer Gegenstände, mehrerer Substanzen. Die Komposition in den Künsten besteht in der Anordnung derjenigen Gegenstände, welche die Einbildungskraft empfing. Man bedient sich auch des Worts Komposition, wenn man von einer einzigen Figur spricht, weil eine Figur nichts Einfaches ist; sie ist zusammengesetzt aus Theilen, welche auf sehr verschiedene Weise dargestellt werden können; oft ist sie bekleidet, und oft begleiten sie noch Beiwerke. Die Kunst der Komposition in einer einzigen Figur besteht darin, daß ihre Züge, ihre Stellung, die Bewegungen aller ihrer Glieder, die Beiwerke, die Bekleidungen gemeinschaftlich zu dem Ausdrucke beitragen, den man ihr geben will, und zu gleicher Zeit ein Ganzes bilden, welches würdig ist, dem Betrachter zu gefallen. Ehe man einen Stoff aus der Fabel oder Geschichte behandelt, muß man den Schriftsteller, der von demselben handelt, mit Aufmerksamkeit lesen und wieder lesen, alle Umstände dieses Stoffs kennen lernen, ihn tief durchdringen, und endlich sich die verschiedenen Augenblicke darstellen, welche er gewähret, um den zu wählen, welcher der Kunst am günstigsten ist. Der Geschichtschreiber, der Dichter stellt Augenblicke dar, die in der Zeit auf einander fol-

gen; der Maler nur einen einzigen auf einem Gemälde. Diesen Augenblick gut zu fassen, ihn in seiner Einbildungskraft so zu fixiren, wie er ihn auf der Leinwand fixiren will, muß er alle Kräfte seiner Seele anstrengen. Um den Personen, deren Darstellung er unternimmt, den Charakter der Physiognomie und die Stellung zu geben, die sich für sie schickt, muß er ihre Charaktere genau kennen. Stolze, bescheidene, verwegene, schüchterne, offene, verstellte, leichtsinnige, tiefsinnige Menschen haben nicht dieselbe Physiognomie, dieselben Gesten, dieselbe Haltung des Körpers. Marius und Cäsar sahen die römische Republik unter ihrem Joche; aber der trauliche, liebenswürdige, gnädige, die Wissenschaften liebende Cäsar konnte dem finstern, grimmigen, grausamen Marius nicht gleichen, welcher die ganze Rohheit seines Ursprungs behalten hatte. Hannibal und Scipio waren zwei vielleicht gleich geschickte Feldherren; aber die Verschiedenheit ihrer Charaktere gestattet dem Maler nicht, beiden dieselben Züge zu geben. Der Geschichtschreiber schildert uns den Charakter der Menschen; der Maler kann uns nur das Aeußere desselben zeigen, und durch dieses Aeußere muß er uns erkennen lassen, was uns der Geschichtschreiber durch seine Schilderungen lehret. Ist der Stoff, den er behandeln will, groß, edel und stolz, (und Stoffen der Art muß er vorzüglich seine Talente widmen,) so erheb' er seine Seele zu dem Adel, der erhabenen Größe der Helden, welche er in der Nachahmung wieder darstellen will. Wenn er sich bey der Darstellung großer Männer blos auf die technischen Hülfsmittel seiner Kunst einschränket, so wird er aus

seiner Kunst nur ein Handwerk machen. Der Maler ist ein Dichter: die erste ihm nothwendige Eigenschaft ist jene Empfindsamkeit, welche ihn die Leidenschafttn aller Personen empfinden läßt, die er handeln macht. Ihr wollet den Kurtius unter uns wieder aufleben lassen; übereilet euch nicht, den Pinsel zu ergreifen, wartet, bis ihr euch durch einen edlen Enthusiasmus gestimmt fühlet, euch selbst für das Vaterland aufzuopfern. Wählet ihr einen anmuthvollen Stoff: beschäftiget euern Geist mit nichts, als lachenden Bildern, leset angenehme Gedichte, öffnet eure Seele nur sanften Leidenschaften, leitet eure Blicke oder euren Geist nur auf anmuthige Scenen. Um die Lesbia zu malen, muß man Katull seyn. Zu gleicher Zeit unterrichtet euch von den Gewändern, welche eure Personen trugen, von den Ländern, in welchen sie lebten, von dem unterscheidenden Charakter des Volks, von welchem sie einen Theil ausmachten. Mit einem Worte, setzet euch, bevor ihr euren Gegenstand skizziret, in den Stand, euch selbst denselben mit allen seinen Beiwerken zu malen. Ihr werdet in die Gefahr kommen, Theile von eurer Komposition zu verlieren, welche euch reuen, und eure nothwendigen Aufopferungen nur kalt zu ersetzen, wenn ihr, nachdem ihr eure Figuren mit weiten Bekleidungen angethan habt, nachher verbunden seyd, ihnen enge zu geben, oder reiche Stoffe durch leichte zu ersetzen. Es ist sehr wesentlich, daß die Lage des Orts dem Stoffe entspreche, daß sie nach Beschaffenheit der Scene, die darin vorgehen soll, wild, ernst, majestätisch oder lachend sey; denn es muß sich alles zu dem Eindrucke vereinigen, welchen der Künstler auf die

Seele des Betrachters machen will. Aber die der Begebenheit angemessene Dekoration sey derselben untergeordnet, und theile die Aufmerksamkeit nicht: der Maler wisse Gebäude, Ruinen, Landschaften, Blumen als Gegenstände vom zweiten Range (objects secondaires) auszuführen; zeige sich aber nie hauptsächlich als Maler der Blumen, der Landschaft, Ruinen und Gebäude. Er muß sich von dem Lande, in welchem sich die Scene zutrug, welche er darstellen will, Kenntniß erwerben, und es durch die Pflanzen und Bäume, die dem Klima desselben natürlich sind, durch den Charakter der Architektur und den der Werke der Kunst zu erkennen geben. Ereignet sich die Scene in Aegypten, so sehe man daselbst ägyptische Pyramiden oder Statüen, und nicht Statüen oder Säulenordnungen von Griechenland. Meister, die durch eine lange Uebung der Kunst unterrichtet waren, gaben den Rath, von der Komposition, die man zu behandeln sich vornimmt, mehrere Skizzen zu machen; anfänglich eine sehr flüchtige, auf welcher blos die Hauptgegenstände angedeutet sind; eine zweite, auf welcher man durch charakteristische Züge erkennen kann, in welchem Lande sich die Handlung zutrug, wo die Lage wenigstens angedeutet ist, wo man schon die allgemeine Wirkung des starken oder schwachen Lichtes sieht, wo die Hauptfiguren wenigstens schicklich gestellt sind. Ist man auf diese Art im Stande, sich von seinem ganzen Stoffe, dem Schicklichen, den Beiwerken desselben Rechnung abzulegen: so mache man sich nun die letzte Skizze, welche man als Model des zu bearbeitenden Gemäldes betrachten kann, und welche nun vielleicht keine Veränderungen weiter wird erdulden müssen,

müssen, als die, welche das Studium der Natur in Ansehung jeder einzelnen Figur und ihrer Bekleidungen erlangen wird. Große Maler, unter welche man Poußin und Paul Veronese rechnet, modellirten die Figuren ihres Gegenstandes in Wachs, gruppirten sie auf eine demselben angemessene Weise, wendeten sich dann um diese Komposition in Relief herum, und wählten den malerischsten Anblick desselben. Diese Methode ist auch von großem Nutzen, die Schatten und Lichter mit Gewißheit zu setzen, und sich zu versichern, daß alles in dem Gemälde mit der Natur übereinstimmen werde. Es braucht nicht erst erinnert zu werden, daß in einem einzigen Gemälde auch nur ein einziger Gegenstand dargestellt werden dürfe. Ohne Zweifel wird kein Maler den Paul Veronese nachahmen, welcher auf der rechten Seite eines seiner Gemälde Christum vorstellte, wie er das Wasser segnete, mit welchem er sich eben von dem heiligen Johannes taufen lassen will, und auf der linken Seite, wie ihn der Teufel versucht. Wahrscheinlich muß man das Lächerliche dieser Komposition denen zur Last legen, welche sie von dem Maler von Verona verlangten. Man findet auch Beispiele von zwei- ja sogar von dreifachen Gegenständen in antiken Basreliefs. Der Stoff muß durchaus und wesentlich Einer seyn, Alles muß sich auf ihn beziehen, Alles ihm angehören; und wenn sich der Maler einige Episoden erlaubt, so müssen sie wenigstens in Verbindung mit ihm stehen, und man muß, wenn man sie von ihm absondert, erkennen, daß sie an und für sich selbst kein Gemälde, sondern blos ein untergeordneter Theil eines Gemäldes sind. Boileau sagte, indem er eine Tragödie

von Quinant kunstrichterte: Chaque acte en sa pièce est une pièce entière. Mit eben so vielem Rechte würde man ein Gemälde tadeln können, in welchem jede Gruppe ein für sich bestehendes ganzes Gemälde wäre. Und diesen Vorwurf scheint Poußin in seinem Gemälde von der Heilung des Gichtbrüchigen verdient zu haben. Die Gruppe, in welcher ein Greis dargestellt wird, welcher einem Weibe Almosen giebt, ist dem Stoffe durchaus fremd, mit ihm nicht im mindesten verwandt, und erreget sogar nicht die flüchtigste Aufmerksamkeit. Man kann sie von ihm trennen, und wird wiederum ein ganzes Gemälde haben. Dieselbe Kritik machte man auch über die berühmte Verwandelung von Rafael. Der obere und untere Theil des Gemäldes sind zwei Stoffe und zwei verschiedene Gemälde; aber dieser Fehler wird durch die außerordentliche Schönheit des untersten Gemäldes reichlich ersetzt. Man kann über den Platz, den die Hauptgruppe oder Hauptfigur einnehmen soll, keinen allgemeinen Grundsatz geben; aber welchen Platz der Künstler auch für den schicklichsten und besten halten möge, so muß doch Alles gegen diese Figur hinstreben, Alles sich auf sie beziehen; die allgemeine Wirkung, deren Ursache und Gegenstand sie ist, und endlich alle Theile des Ganzen. Dies ist das einzige, streng verbindliche Gesetz der malerischen Komposition. Wenn den Maler nichts zu Ergreifung einer andern Parthie verpflichtet, so muß die Hauptfigur in der Mitte stehen und erhabener seyn, als die untergeordneten Figuren um sie her. Dies ist aber nicht eine Regel, sondern nur eine Uebereinkunft, die Ausnahme leidet. Wenn ein Maler einen liebens-

würdigen König darzustellen hätte, welcher sich neigt, um einem Kranken selbst zu helfen, könnte man ihn da verdammen, weil seine Hauptfigur die niedrigste seiner Komposition ist, wenn sich nur alles Uebrige auf diese Figur bezieht? Christus, der ein Knie auf die Erde herabgelassen hat und sich bückt, um die Füße der Apostel zu waschen, oder auf den Sand zu schreiben, ist immer die Hauptfigur, obgleich die übrigen erhabener und mehr entwickelt sind. Man kann weder die Zahl der Gruppen, welche sich auf einem Gemälde befinden, noch die Zahl der Figuren bestimmen, aus welchen alle diese Gruppen bestehen dürfen. Es wird hinlänglich seyn, zu erinnern, daß die verschiedenen Gruppen in ihren Formen, Bewegungen, und selbst im Allgemeinen in der Zahl der Figuren mit Mannichfaltigkeit dargestellt seyn müssen, da die Natur selbst gewöhnlich das Beispiel dieser Mannichfaltigkeit giebt, und der Künstler seine Armuth an Ressourcen beweisen würde, wenn er genöthigt wäre, sich in einem und demselben Gemälde zu wiederholen. Die Schule giebt in Ansehung der Gruppen Vorschriften, die man kennen muß, ohne sie jedoch als Gesetze anzunehmen. Diese Regeln haben ihren Verdienst und ihre Vortheile, aber nicht das Recht, dem Genie Fesseln anzulegen, und müssen oft andern Schicklichkeiten weichen. „Eine von den Haupt„absichten der Verbindung der Gruppen," sagt Herr Dandre' Bardon, „ist, das Auge des Betrachters auf „den Helden des Stücks zu führen. Es ist sehr gut, „wenn dieses auf einem diagonalen Wege geschieht; auf „horizontalen, oder der Einfassung des Gemäldes pa„rallelen Linien werden selten malerische Ansichten be-

„wirkt.“ Man sieht, daß dieser diagonale Weg, der zur Hauptfigur führt, der ganzen malerischen Anordnung eine pyramidalische Form giebt, die man eben so sehr empfiehlt, als man gebunden ist, sie zu beobachten. Setzen wir noch hinzu, daß man sie, selbst in dem Augenblicke, wo man dieselbe beobachtet, so verbergen müsse, daß die Anordnung nicht eine vollkommene Pyramide werde, und die verborgene Kunst eine Wirkung der Natur zu seyn scheine. Im Allgemeinen muß man vermeiden, daß jede einzelne Gruppe, oder das Ganze der Komposition nicht eine regelmäßige Figur beschreibe, und eine Horizontal- oder Perpendikular-Linie über einer andern zeichne; daß die Figuren, die Füße, die Beine keine Parallel-Linien beschreiben; daß die Entfernung zwischen den verschiedenen Figuren oder ihren Theilen nicht vollkommen gleich sey; daß die gleichen Glieder sich nicht in derselben Stellung befinden, oder dieselben Verkürzungen darstellen. Man muß die schönen Theile des Körpers so viel als möglich zu zeigen suchen. Wenn die ganze Komposition einen Halbzirkel beschreibt, er sey nun concav oder convex, so entwickelt sie sich dem Auge des Betrachters besser, als wenn sie nach einer geraden Linie gezogen worden wäre. Hören wir ferner den Professor, den wir schon angeführet haben: „Eine „schöne Gruppe,“ dies sind seine Ausdrücke, „muß ei„ner Weintraube gleichen. Sie ist eine Nebeneinander„stellung mehrerer Theile, welche durch malerische „Bande vereiniget sind, und nur ein einziges Ganzes „bilden. Sie muß ihre Kette d. h. Gegenstände haben, „welche mit Geschicklichkeit der Masse der Gruppe ent„schlüpfen, und dazu dienen, sie mit den benachbarten

„Gruppen, oder mit andern Figuren zu verbinden, „welche zu ihrer Vergrößerung beitragen. Alle Grup„pen müssen ihre Stütze haben: so nennet man die un„tergeordneten Gruppen, welche die Balanze, Pon„deration und das Gleichgewicht des Ganzen bilden und „dazu beitragen, die Hauptgruppen geltend zu machen.“ Man muß gestehen, daß jede Regel der Komposition, den großen Grundsatz der Einheit des Stoffes und des Interesse ausgenommen, nichts als ein guter Rath ist, an den man sich zwar mit großem Nutzen oft erinnert, aber an dessen Befolgung man sich nicht immer bindet. Eins von den Gemälden von Rubens, welche den Fall der abtrünnigen Engel darstellen, gewähret weder eine pyramidalische Figur, noch eine Weintraube. Das allgemeine Ganze würde eher die Idee eines Pakets von Eingeweiden geben, welche durch ein unsichtbares Band in der Höhe gehalten werden. Es ist eine der flüchtigsten Conceptionen des malerischen Genies. Es giebt sehr schöne Kompositionen auf einer geraden Linie; andere, welche einen halben Mond beschreiben, so, daß die beiden Seiten der Ordnung erhabener sind, als der Mittelpunkt; noch andere, welchen das Gleichgewicht mangelt, und welche nur eine von den Seiten des Gemäldes drücken. Edle Figuren müssen edel drappiret seyn; dies heißt aber nicht so viel, daß sie reiche Kleider anhaben müssen. Die Muster reicher Stoffe, der Glanz des Goldes und köstlicher Steine ziehen die Aufmerksamkeit der Betrachter allzusehr auf sich, die nun, wie in der Gesellschaft, in Gefahr sind, den Personen weniger Aufmerksamkeit zu schenken, als ihren Kleidern. Wenn der Geschichtsmaler deswegen viel

Putz und Verzierungen anbringt, um zu zeigen, er habe Talent, diese Gegenstände darzustellen: so wird er Maler dieser besondern Gattung. Die Gegenstände aus der alten Geschichte gestatten die Anbringung reicher Stoffe nicht, wenn sich anders die Scene nicht an einem asiatischen Hofe zutrug; auch sehen wir, daß Poußin in seinem Gemälde von der Esther vor Ahasverus einen Reichthum ausbreitete, der von dem der Stoffe sehr verschieden ist. Nützlich würde die Vorschrift seyn, in einem Gemälde keine andern als diejenigen Gruppen zu gestatten, welche dem Stoffe wesentlich nothwendig sind, und zur Wirkung der Handlung beitragen. Ich glaube, daß der Maler, der sich durch eine ausgesuchte Reinheit der Zeichnung, durch Bestimmtheit des Ausdrucks auszeichnete, und sich, so viel als möglich, der Schönheit näherte, die Gruppen und Figuren in seinen Gemälden nicht zu vervielfachen brauchte. Da uns seine Figuren stark anziehen würden, müßte er uns dadurch das Mittel lassen, unsern Genuß recht zu schmecken, daß er ihn nur über wenige Gegenstände vertheilte. Wenn er sie vervielfachte: so würde ihn seine Kunst verbinden, einen Theil derselben aufzuopfern, um den Betrachter auf nichts als die Hauptgruppe und die Hauptfigur aufmerksam zu machen, und er könnte kein Opfer bringen, ohne uns Gelegenheit zu Vorwürfen zu geben. „Die Schönheit, sagt Raphael Mengs, stand bei den alten Griechen in so großer Achtung, daß sie nur das Schönste, was ihnen die Natur darbot, einer Nachahmung für würdig hielten; und man kann sagen, daß dieses Volk den schönen Styl schuf und vervollkommte. Der Fleiß,

den ihre besten Künstler diesem Theile schenkten, machte, daß sie große Kompositionen nicht achteten, welche den Ruhm einiger neuen Künstler ausmachen. Die Gemälde ihrer berühmtesten Meister bestanden im Allgemeinen aus einer sehr geringen Anzahl von Figuren, und ihre Kompositionen, ob sie gleich voll von Genie waren, enthielten nicht viel Gegenstände. Aus den Werken, die uns noch von den Griechen geblieben sind, kann man sehr deutlich sehen, daß sie sich selbst in ihren großen Kompositionen mehr bemüheten, jede einzelne Figur vollkommen wieder darzustellen, als aus ihnen ein schönes Ganzes zu bilden. Wenn die alten Maler nicht viel Figuren in ihren Werken anbrachten, so geschah es deswegen, weil sie glaubten, daß ein Gegenstand, der durch sich selbst schön und vollkommen ist, nicht in seinem wahren Lichte erscheine, wenn er nicht vortheilhaft gestellet wird. Und in der That verhindert uns die Menge von Gegenständen, die Vollkommenheit des Hauptstoffs zu genießen. Aber als am Anfange des vierzehnten Jahrhunderts die Malerei in Italien anfing, so zu sagen, wiederum geboren zu werden, beschäftigten sich die Maler damit, Mauern der Kirchen, Gottesäcker und Kapellen zu malen, und stellten die Geheimnisse der Leidensgeschichte, oder ähnliche Gegenstände dar. Es bot sich ihnen also ein weites Feld dar, die Malerei mehr zu überladen, als zu vervollkommnen, und diese Kunst behielt bei den Neuern noch viele der Fehler jener ersten Versuche bei. Auch ist es in unsern Tagen nicht nothwendig, daß der Künstler, wie bei den Griechen, Philosophen und Männern von Kenntnissen in der Kunst zu gefallen suche; er braucht nur

den Augen reicher Leute und einer ungebildeten und unwissenden Menge zu gefallen. Daher kömmt es, daß unsere Künstler, anstatt zu suchen, die Vollkommenheit der Kunst zu erreichen, zu dem Ueberflusse und der Leichtigkeit ihre Zuflucht nahmen, weil dies diejenigen Theile sind, welche die Liebhaber am meisten schätzen, als für welche der größere Theil der Werke bestimmt ist." Ohne, wie die Alten, die Theile der Anordnung zu vernachlässigen, woraus ein schönes Ganzes entspringt, sollte man, wie sie, die Schönheit einer kleinen Anzahl von Gegenständen dem Ueberflusse einer großen Komposition vorziehen. Aber es giebt mancherlei Klassen von Talenten, die vielleicht gleich groß, obgleich unter sich verschieden sind. Man muß die Künstler dem Triebe der Natur überlassen, welche sie weniger durch die vollendete Schönheit jedes einzelnen Gegenstandes, als durch einen andern Theil der Kunst, den die Künstler die große Maschine (la grande machine) nennen, uns zu gefallen bestimmte. Der Statüenbildner, der gewöhnlich nur eine einzige Figur macht, ist an die Pflicht, sie schön zu bilden, streng gebunden. Gab ihm die Natur keine Anlagen dazu, das Schöne zu fühlen und auszudrücken, so ist er nicht für seine Kunst geboren; aber andere Theile der Kunst konnten ihm darum immer Fortschritte in der Malerei gewähren. Kein Maler ist mehr von Rafael verschieden, als Rubens, und demohnerachtet haben alle beide Rechte auf die Bewunderung der Nachwelt. Rafael als Statüen-Bildner hätte sich den Künstlern des alten Griechenlandes genähert. Rubens als Statüenbildner wäre vielleicht in einem einzigen Theile, in dem Gefühle des

Fleischigten Püget gleich gekommen, aber in allem übrigen weit unter ihm geblieben; oder vielmehr, der eigenthümliche Charakter seiner Kunst hätte ihn genöthigt, sich eine Manier zu machen, die von derjenigen ganz verschieden gewesen wäre, welche wir an ihm kennen, und sich der Richtigkeit der Formen zu befleißigen. Junge Künstler, suchet euch selbst kennen zu lernen; prüfet euch, welche Neigung euch die Natur gegeben habe. Wenn ihr bei der Betrachtung von Gemälden großer Meister vorzüglich von der Schönheit der Formen, dem Ausdrucke sanfter Leidenschaften, von der Nachbildung der vollkommenen Natur, von dem Gefühle der Zweckmäßigkeit einer bestimmten und doch belebten Wiederdarstellung gerühret werdet, so ergebet euch nicht solchen Zusammensetzungen, welche mehr Flüchtigkeit, als Bestimmtheit, mehr Ueberfluß, als Empfindsamkeit, mehr Reichthum, als Vollkommenheit voraussetzen. Behandelt aus eigner Wahl nie andere, als solche Stoffe, bei welchen ihr alles Studium anbringen könnet, dessen ihr fähig seyd. Aber wenn in den Werken eurer Vorgänger oder Zeitgenossen das, was man die große Maschine nennt, dasjenige ist, was euch am meisten rührt, so ergebet euch großen Kompositionen, bezaubert durch Mannichfaltigkeit, Reichthum und die Menge eurer Ideen, malet Schlachten, öffentliche Versammlungen, feierliche Opfer, Bewegungen unter dem Volke. Virginius töde unter eurem Pinsel seine Tochter im Angesichte des ganzen Volks; versammelt bei der Hochzeit des Alciden und der Hebe den ganzen Olymp; schaffet eine Menge, trunken von Wein und Freude, welche den Triumph des Ba-

chus begleite. Eure Farbe sey glühend wie eure Einbildungskraft; betäubet eure Betrachter für die Unrichtigkeiten durch den Enthusiasmus, zu welchem ihr sie begeistert, und welcher die Unmöglichkeit herbeiführen wird, eben so viel aufmerksame Studien zu machen, als ihr ihnen Gegenstände darstellen werdet. Aber erinnert euch, daß man, wenn man euch auch einige Verstöße gegen die Richtigkeit, eine weniger bestimmte Darstellung, die Wahl einer wenig vollkommenen Natur, Uebertreibungen in Bewegungen und Formen verzeiht, euch nie allzu auffallende Unrichtigkeiten übersehen werde, und nehmet vor Allem die Verbindlichkeit auf, eure Fehler durch eben so viele Schönheiten zu ersetzen. Ihr werdet, es ist wahr, vergebens gegen Rafael, Dominichino, Poußin ringen; abeitet daher, um den Liebhabern der Künste Rubens oder Paul Veronese wiederzugeben. Setzet euch beständig mehr vor, als das Ziel, das euch zu erreichen vergönnt ist; dies ist das einzige Mittel, euch selbst zu zwingen, alle eure Kräfte anzuwenden. Vergesset nie, daß das große Gebäude der Komposition große Wirkungen der Farbe fordert. Eine warme Komposition, die mit einem trocknen Pinsel ausgeführet ist, und nichts als eine kalte Farbe darbietet, macht einen barbarischen Kontrast, der auch den schwächsten Kenner beleidigt. Suchet von euern ersten Skizzen an eure Gruppen, eure Lagen, eure Beiwerke so zu ordnen, daß sie euch herrschende Massen von Schatten und Lichtern gewähren können, und man, selbst unabhängig von der Farbe, in dem Helldunkel eurer Komposition große Wirkungen sehe. Selbst in den weitesten Anordnungen ist die Verschwen-

dung fehlerhaft. Anstatt einem Werke Schönheit und Ausdruck zu geben, sagt Gerard Lairesse, vermindert sie im Gegentheil die Wirkung desselben. Auch muß man, selbst in Kompositionen von wenig Figuren, allzu große leere Zwischenräume vermeiden, und auf keine Weise eine nackte Leinwand darstellen. Aber nicht unnütze Beiwerke müssen den Platz auf irgend eine Art ausfüllen, sondern der Stoff selbst. Man kennt Gemälde, die in mehrern Rücksichten mit allem Rechte geschätzt werden, wo der Baukunst vor dem Hauptgegenstande allzuviel eingeräumet wurde. Man könnte sagen, daß dieses mit Figuren gezierte Architektur-Gemälde seyen, oder sich doch wenigstens die beiden Gattungen so darein theilen, daß man nicht wisse, zu welcher von beiden man sie rechnen soll. Alle Liebhaber kennen die triviellen Regeln der Komposition; sie sind leicht, und man darf nur einmal von ihnen haben reden hören, um sie zu behalten. Aber nichts als ein langes Studium und eine nach Vernunftgründen bestimmte Praxis lehren die großen Grundsätze der Zeichnung und die übrigen Haupttheile der Kunst. Sie fallen daher am liebsten über die Komposition her, um ihre Kenntnisse vor den Augen derer, die noch unwissender oder bescheidener als sie sind, glänzen zu lassen. Sie erheben ihre richterliche Stimme gegen die neuern Kompositionen, welche nicht gut pyramidiren, schlecht gruppiren, Löcher haben u. s. f. Aber sie schweigen, wenn das Gemälde von Dominichino, von Poußin, von Süeur ist; ein geheimes Bewußtseyn sagt ihnen, daß sie gegen jene großen Meister wohl Unrecht haben, und eine wahre Nachahmung der Natur die Regeln der Schule aufwiegen können.

Es ist zwar wahr, daß jene Regeln richtig sind, sie gründen sich auf die Beobachtung der guten Wirkung, welche die Werke hervorbringen, die nach ihnen gebildet sind; aber, wenn sie auch im Allgemeinen gut sind, so sind sie darum noch nicht von einer absoluten Güte, und müssen trifftigern Gründen, einer andern Gattung der Schicklichkeit nachstehen. Blos der gute Verstand des Künstlers muß nach der Manier, in welcher er sich den Stoff dachte, urtheilen, ob er besser thue, sich ihnen zu unterwerfen, oder ob es zweckmäsiger sei, sich von ihnen los zu machen. Er wird sich aber nie von ihnen los machen, ohne sich zugleich weit schwerer zu erfüllende Verbindlichkeiten aufzulegen; die nämlich, durch Vollkommenheit der Zeichnung und Richtigkeit des Ausdrucks dem Betrachter genug zu thun. Wenn er auf Reichthum Verzicht thut, so kann er nicht anders gefallen, als wenn er schön ist. Man kann über die malerische Komposition keinen bessern Unterricht haben, als die Prüfung eines gut zusammengesetzten Gemäldes, und dieser Unterricht wird noch weit mehr Autorität haben, wenn ein großer Künstler diese Prüfung vornahm. Wir glauben daher diesen Artikel nicht nützlicher schließen zu können, als wenn wir die Prüfung beifügen, welche le Brün in einer Conferenz der Akademie über ein Gemälde von Poußin anstellte. Dieses Gemälde stellt das Manna vor, welches den Israeliten in der Wüste gegeben wurde. Es ist durch den guten Stich bekannt, welchen G. Chasteau von ihm lieferte. Zur Rechten des Vordergrundes siehet man eine Frau sitzend, welche ihrer Mutter die Brust reicht, und ihr Kind liebkoset. Neben ihr stehet ein Mann, der

ihre Tugend bewundert, und etwas weiter hinten sitzet ein anderer kranker Mann auf der Erde, und richtet sich durch Hülfe seines Stabes ein wenig auf. Neben dieser Frau sitzt ein anderer Greis, welcher durch langes Elend geschwächt zu seyn scheint. Sein Rücken ist nackend; ein junger Mensch greift ihm unter den Arm, um ihm aufstehen zu helfen. In derselben Linie, auf der entgegengesetzten Seite erscheint ein Weib, welche den Rücken wendet, und in ihren Armen ein kleines Kind hält. Sie hat ein Knie auf der Erde, und winkt einem jungen Menschen, der einen ganzen Korb voll Manna hat, dem elenden Kranken davon zu geben, dessen wir eben erwähnten. Neben ihm sind zwei junge Knaben, von denen der älteste den andern mit der Hand zurückstößt, und macht, daß er das Gefäße verschüttet, worin er schon Manna gesammelt hatte, und allein eifrig sammelt. Neben dem jungen Menschen, der einen Korb trägt, knieet ein Mensch, der die Hände zusammenschlägt, und die Augen gegen den Himmel erhebt. Vor dem Weibe, von welcher wir gesprochen haben, und der Einfassung des Gemäldes näher, sieht man vier Figuren; die zwei vordern stellen eine Mannsperson und ein Frauenzimmer dar, welche sich bücken, um Manna aufzulesen. Hinter dem Frauenzimmer ist ein Mann, der mit einer Hand voll Manna gierig nach dem Munde fährt, und ein aufrechtstehendes Mädchen, welches in die Höhe sieht, und ihren Rock aufhält, um das vom Himmel fallende Manna damit aufzufangen. Jene beiden Parthieen, welche die entgegengesetzten Seiten des Gemäldes einnehmen, bilden zwei Gruppen von Figuren, welche die Mitte offen lassen, so, daß

man frei gegen das Centrum der Komposition, und auf einer entfernten Fläche Moses und Aaron sehen kann, begleitet von den Aeltesten des Volks, deren mannichfaltige Bewegungen sich auf den Auftritt beziehen, der sie versammelt. In der Ferne sieht man auf Hügeln und Bergen Zelte, Feuer und unzählige an dem Abhange und anderwärts zerstreute Menschen; alles endlich, was die Idee eines Lagers geben kann. Dies ist die Anordnung des Gemäldes. Der Himmel ist mit Wolken bedeckt, deren einige sehr dick sind. Das Licht, das sich über die Figuren verbreitet, scheint eine Morgendämmerung zu seyn; die Luft ist von Dünnsten schwer, und läßt es also nicht sehr glänzen; auf der Seite, wo das Manna herabfällt, ist sie noch dicker, weil sie voll von dieser Wunderspeise ist. Die Komposition der Lage stellet das Bild einer fürchterlichen Wüste und eines unbebauten Landes dar; man siehet, daß sich die Israeliten in einem von Allem beraubten Lande in der äußersten Noth befanden. Die Figuren sind so verschmachtet, daß man ihnen einen langen drückenden Mangel ansieht. Das Licht begeistert gewöhnlich zur Freude, aber hier ist es so blaß und so schwach, daß es nichts als Traurigkeit einflößt. Das Auge wandelt in dieser Landschaft, wo die ganze Kunst des großen Meisters herrscht, herum, und findet nirgends das Vergnügen, von welchem man sich bei dem Anblicke einer schönen ländlichen Gegend durchdrungen fühlt. Es siehet nichts als große Felsen, die den Figuren zum Grunde dienen. Die Bäume, die sie umkränzen, sind ohne Frischheit; das Laub derselben ist verdorret; die dürre Erde nährt weder Kräuter noch Pflanzen, und

kein Fußsteig zeugt, daß dieses Land bewohnet sey. Die Gruppen, fährt der große Maler fort, dessen Beobachtungen wir hier mittheilen, sind aus der Versammlung mehrerer unter sich verbundener Personen gebildet, welche nicht im mindesten den Hauptstoff trennen, sondern im Gegentheil dienen, ihn zu verbinden, das Auge ununterbrochen zu beschäftigen, und es vom ungewissen Herumirren in einer großen Weite der Landschaft zurückzuhalten. Ist eine Gruppe aus mehr als zwei Personen zusammengesetzt, so muß man die, welche am meisten in das Auge fällt, als den Haupttheil der Gruppe betrachten, und kann von jenen, welche dieselbe begleiten, sagen, daß die einen das Band, und die andern die Stütze derselben sind. So ist in dem Gemälde, welches uns beschäftiget, die Figur des Weibes, die ihre Mutter säugt, die Hauptfigur der Gruppe; die Mutter und der junge Knabe die Kette und das Band; der Greis, welcher dieses rührende Schauspiel betrachtet, der andere Greis, dem ein junger Mensch unter den Arm fasset, um ihm aufzuhelfen und aufzurichten, bilden die Stütze derselben, geben ihr eine große Verbreitung über das Gemälde, und machen, daß sich die hintern Figuren verlieren. Wenn aber die Gruppe nicht aus mehr Figuren bestünde, als aus dem Weibe, der Mutter und ihrem Sohne, wenn sie nicht noch andere Figuren zur Stütze hätten, so wäre sie allein der Figur Moses und andern noch entferntern entgegengesetzt, so würde sie trocken und mager bleiben, und das ganze Werk aus allzukleinen Theilen zusammengesetzt zu seyn scheinen. Eben so ist es mit dem Weibe, die den Rücken wendet: sie wird von der einen Seite durch den jungen Menschen, der einen Korb hält, und den Mann,

der auf den Knieen liegt, und von der andern durch zwei Figuren, welche das Manna sammeln, durch den Mann, welcher von demselben genießt, und durch das junge Mädchen, welches desselben mit ihrem Rocke auffängt, unterstützt. Die Wirkung des Lichts verdienet bemerkt zu werden. Es verbreitet sich über alle Gegenstände verworren (confusement). Es ist leicht zu erkennen, daß die Handlung am frühen Morgen vorgeht, weil man auf der Fläche der Erde und an dem Fuße der Berge noch einige Dünnste sieht, welche eine leichte Dunkelheit über das Gemälde verbreiten, und die Figuren weniger sichtbar machen. Diese Wirkung des Helldunkels trägt dazu bei, daß die Figuren auf dem Vordergrunde desto mehr glänzen; sie werden von einem Lichtglanze getroffen, welcher durch die Oeffnungen der Wolken bricht, die der Maler ausdrücklich dazu sparte, um die einzelnen Lichter zu rechtfertigen, die er über verschiedene Parthieen seines Gemäldes vertheilte. Er suchte selbst auf der Seite, wo das Manna herabfällt, die Luft düsterer zu halten, und auf der Seite, wo die Luft dunkler ist, sind die Figuren mehr erleuchtet, als auf der andern, wo sie heiterer ist. Er wandte dieses Mittel deswegen an, um ihnen allen, sowohl in Ansehung der Wirkungen des Lichts, von welchem sie getroffen werden, als auch in Betracht ihrer Handlungen, Mannichfaltigkeit und seinem Gemälde eine angenehme Verschiedenheit der Lichter und Schatten zu geben. Wir haben bei dem Artikel Ausdruck schon von diesem vortrefflichen Werke der Kunst gesprochen, um zu beweisen, daß die Ausdrücke aller einzelnen Personen zu dem allgemeinen Ausdrucke beitragen müssen, welcher die Komposition beleben soll. (v. Levesque.)

Viertes Kapitel.

Vom Entwurf.

Der Entwurf ist die erste Idee, die durch einige Bleistiftzüge oder Federstriche, oder einige Spuren von Farbe ohne Verschießungen angezeigt wird.

Die Entwürfe von großen Künstlern werden von Liebhabern geschätzt, ja zuweilen wird diese Art von Verehrung zu weit getrieben; denn Striche, welche fast nichts bezeichnen, und kaum erkennbare Andeutungen von Zusammensetzungen oder Theilen von Figuren, verdienen zuverläßig nicht mehr die Affektion gewisser Liebhaber und die Verehrung, die sie von denen fodern, welchen sie dieselben zeigen, als es der Mühe werth ist, auf gewisse apokryphische Fragmente Jagd zu machen.

Die Entwürfe, welche sich dem nähern, was man Studium, Skizze, ausgeführte Gedanken nennt, verdienen aufbewahrt zu werden, weil man den Gang des Geistes und das natürliche Talent der Künstler sichtbar daraus entwickeln kann.

Das Wort Skizze hat einen etwas mehr bedeutenden Sinn, es entspricht dem, was man in den redenden Künsten einen detaillirten Plan nennt. Man sagt: die Skizze eines Trauerspiels, eines Gedichts, eines Dialogs, eines großen Werks; wie man sagt: die Skizze eines Gemäldes.

Den jungen Künstlern, welche gewöhnlich mehr Entwürfe als Skizzen machen, wage ich zu sagen:

Wenn nichts so anziehend und so bequem für euch ist, als eure wenig durchdachten Ideen in Entwürfen, die ihnen ähnlich sind, in einem Augenblicke hervorzubringen: so seyd versichert, daß euren aufgehenden Talenten nichts schädlicher sey, als euch darin eine allzugroße Fertigkeit zu erwerben.

Diese Fertigkeit schmeichelt eurer Neigung und eurer Eigenliebe, legt aber der nothwendigen Entwickelung ein Hinderniß in den Weg. Es ist nur allzu gewöhnlich, sich in der Jugend für einen Maler oder Dichter zu halten, wenn man einige vage Ideen gehabt, und einige Andeutungen dieser Ideen, sey es mit dem Stift oder mit der Feder, aufgezeichnet hat.

Dieses so unzuverläßige Anzeichen des Talents kostet wenig; aber es kostet oft denen sehr viel, die ein wahres Talent besitzen, die letzte Hand an ihre Werke zu legen, und der Zwischenraum von dem ersten Punkte zum andern ist groß. Das Genie ist ein Feuer, dessen flüchtigste Erscheinung immer glänzend ist. Seyd ihr mit diesem Feuer begabt, und habt ihr ihm einige Nahrung bereitet, so wird es seine Wärme behalten, und eure Entwürfe werden um desto mehr Verdienst haben, jemehr ihr sie auszuführen im Stande seyd. Die von Rubens, Tintoret, Jordans von Neapel, und selbst die von la Faye, der sie sogar misbrauchte, interessiren mit allem Rechte die Liebhaber, welche Kenntnisse, und die Künstler, welche Talent genug haben, sie zu entziffern.

Werfet vorzüglich nicht das in einem bloßen Entwurfe hin, was mit Fleiß ausgeführt werden muß; denn wenn ihr euch bisweilen zu glauben erlaubet, eine

geschwinde Manier sey hinlänglich, Genie zu zeigen, und Leichtigkeit entschuldige Alles: so würdet ihr euch eben so sehr betrügen, als der junge Schriftsteller, der sich für einen desto besseren Dichter hielte, je geschwinder er zusammensetzte, und je geschwinder er Verse schrieb. Seyd ihr aus Nachläßigkeit gewohnt, eure Werke nie zu entwerfen, so verlieret ihr euer Talent; geschiehet es aber aus Gewinnsucht, so erniedriget ihr eure Kunst und euch selbst.

Entwurf des Gemäldes.

Dieser Ausdruck ist mit dem Worte Skizze nicht synonym; die Skizze ist der erste Gedanke eines Gemäldes auf ein Stück Papier oder eine besondere Leinewand hingeworfen; die Figuren, Beiwerke, Lage, die Wirkung sind angegeben, aber nichts ist dargestellt, nichts ist ausgeführt. Sie ist für den Maler das, was dem Schriftsteller der Plan ist. Der Entwurf oder die Anlage des Gemäldes ist die erste Arbeit des Gemäldes selbst; sie muß zwar in der Folge noch mit andern Arbeiten bedeckt werden, aber doch subsistiren, und die Farben derselben müssen sogar, wenn sie weislich gemacht ist, zu der Wirkung derer dienen, welche sie bedecken werden, vorzüglich aber in den Schatten, welche immer leicht von Farbe seyn müssen. Die Formen müssen daher gleich von dem Entwurfe an vollendet seyn, ohne welche er nichts nützen würde, weil man ihn durch die oberen Farbenlagen wieder auswischen müßte, ja er würde sogar schädlich seyn, weil die untern Farben mit der Zeit durchbrechen. Es ist daher gut, wenn man

schon, indem man die Tinte des Entwurfs anlegt, die voraussiehet, die man darauf setzen wird.

Die Maler haben verschiedene Methoden in ihren Anlagen. Einige gewähren nur in einer schwächern Tinte schon die Wirkung, die sie sich in dem ausgeführten Gemälde hervorzubringen vorsetzen. Andere legen nur eine leichte Farbentusche an, und ihr entworfenes Gemälde stellt nichts als ein Grau in Grau dar. Rubens dachte, wenn er anlegte, nicht nur von seiner Anlage, sondern sogar von den Tönen der Gründung der Leinwand Vortheil zu ziehen.

Nach Laireſſe ist die beste Methode für ein Landschaftsgemälde, den Entwurf mit dem Grunde anzufangen, weil man alle andern Theile nach der Klarheit und Dunkelheit des Himmels disponiren, und alle Tinten der Gegenstände reguliren muß.

Sind es aber Figuren, oder andere große Gegenstände, welche den Hauptttheil des Gemäldes bilden, so glaubt er, daß man mit dem Platze den Anfang nehmen müsse, auf welchem die größte Stärke angebracht werden soll. Um keine unnütze Arbeit zu machen, empfiehlt er, gleich von dem Entwurfe an die Luftperspektive zu beobachten, und die Farben und Tinten so zu ordnen, daß der Entwurf schon einen vollkommenen Akkord in dem Ganzen habe, wenn man ihn in einer gewissen Entfernung betrachtet. Er urtheilet mit Grunde, daß diese Methode die folgenden Arbeiten sehr erleichtern werde.

Vorzüglich tadelt er jene Maler, die in der Wahl des Theiles des Gemäldes, mit welchem sie ihren Entwurf anfangen, nur ihrer Laune folgen; die, wenn ihre

Einbildungskraft mit der Darstellung einer goldenen Vase geschmeichelt wird, mit dieser den Anfang machen, um alsdann, ohne eine wohl befreite und wohl überlegte Zeichnung, zu einer blauen, nachher zu einer rothen Drapperie überzugehen. Eben so albern findet er es, wenn man das Nackte gleich malet und vollkommen aufführet, um nachher zu den Drapperien und den sämtlichen Beiwerken überzugehen. Werke, in dieser fehlerhaften Methode angefangen, gewähren nach ihm nichts als eine Unzusammenhängigkeit, welche den Künstler mehr verwirrt, als wenn er blos eine gedruckte Leinwand vor Augen hätte. Aber wenn die Anordnung, das Kolorit, das allgemeine Verständniß in der ersten Farbenlage, welche den Entwurf oder die Anlage bildet, gut beobachtet wurde, wenn alles dieses das Produkt des Nachdenkens über das nachfolgende Werk war, so kann der Künstler das, was er so gut — anlegte, mit Geschmack in der besten Manier vollenden.

Man bedienet sich auch des Wortes Entwurf in der Bildnerey und Kupferstecherkunst. Man sagt: eine Statüe, ein Basrelief, eine Platte entwerfen; aber man sagt lieber, eine Zeichnung skizziren, obgleich die Arbeiten, durch welche man die inneren Formen und das Helldunkel bestimmt, den Arbeiten eines Entwurfs in der Malerey entsprechen, da eine ausgeführte Zeichnung wirklich ein Gemälde in einer einzigen Farbe, ein Camayeu ist.

Fünftes Kapitel.

Vom Ausdruck.

Die Bedeutung dieses Worts schränkt sich auf die äußern Zeichen ein, durch welche sich auf dem Gesichte und der ganzen Haltung des Körpers die inneren Rührungen und alle Gefühle der Seele ankündigen.

Ist es möglich, den Sinn dieses Worts zu entwickeln, so ist es unendlich schwer und beinahe unmöglich, eine methodische Verfahrungsart anzuzeigen, welche den Künstler lehrte, alles das in seinem Umfange auszuführen, was man in Rücksicht des Ausdrucks von ihm zu fodern sich berechtiget glaubt.

Alles was lebt, alles was eine Seele hat, erfährt fast immer Empfindungen, oder das, was was man Leidenschaften nennt. Der Maler darf daher nie ein lebendiges Wesen darstellen, das er nicht von einer Empfindung oder Leidenschaft belebt zeigen müßte. Ja, noch mehr, alle leblose Körper und Gegenstände haben, unabhängig von ihrer Form und ihrer ganzen Natur, einen besondern Charakter, welchen sie von dem gegenwärtigen Zustande, das ist, von den besondern Umständen oder Zufälligkeiten erhalten, in welchen sie sich befinden. Der Charakter ist in Rücksicht ihrer, was in Rücksicht der belebten Wesen der Ausdruck ist; so daß im strengen Sinne der Maler, der kein lebendiges Wesen darstellen darf, ohne daß man sehe, es empfinde einen Ausdruck oder eine Leidenschaft, auch kein unbe-

seeltes Wesen darstellen darf, ohne durch seine ganze Form seinen zufälligen Zustand zu erkennen zu geben, woher der Charakter desselben entspringt.

Der Himmel hat ein verschiedenes Ansehn, welches ihm die Zufälle geben, die er erfährt; denn zu der Zeit, wo er luftig, durchsichtig u. s. w. ist, ist er heiter oder bedeckt, ruhig oder stürmisch, er erhält sein Licht entweder von der auf- oder untergehenden Sonne.

Ein Baum ist nicht nur von verschiedener Gattung, er ist auch jung oder alt, gesund oder krank, erfährt die Wirkung des Sommers, des Winters, des Frühlings, oder des Herbstes.

Der Künstler, der es sich zum Gesetze macht, keinen belebten Gegenstand ohne Leidenschaft, und keinen leblosen ohne Charakter zu malen, gleichet denen Menschen, welche nie schreiben oder sprechen, ohne eine richtige und bestimmte Idee zu haben. Wer ohne diese Absicht malet, gleichet jener Menge, welche Worte sagen oder schreiben, aus denen nur eine sehr weite und unbestimmte Idee entspringt.

Diese Gesetze, wird man sagen, legen so schwere Verbindlichkeiten auf, daß sie schwerlich ein einziger Künstler ganz erfüllt haben würde. Das ist wahr: und ich glaube selbst, daß die Beobachtung derselben über alle Mittel der Kunst ist; aber diese Gesetze sind demohngeachtet nicht weniger von der Natur selbst gegeben.

Indessen, wie man in der moralischen Vollkommenheit Modifikationen und verschiedene Grade des Verdienstes annimmt, so hat auch der Künstler, der sich jener Vollkommenheit der Nachahmung nähert, welche

die Kunst nicht erreichen kann, ein gegründetes Recht auf Lob, ja selbst auf Bewunderung. Und in der That, wenn unter einer Menge von Figuren, aus welchen ein Gemälde bestehet, nur jene, welche mehr interessiren sollen, Rührungen, Leidenschaften ausdrücken, welche sie haben sollen, so verzeihet man es sehr gern, wenn andere (wie es gar zu oft geschieht) unbedeutend sind. So soll man auch nachsichtig seyn, und man ist gezwungen es zu seyn, wenn die unbelebten Gegenstände, welche der Handlung am wesentlichsten sind, den verhältnißmäßig auszeichnendsten Charakter haben.

Uebrigens muß man bemerken, daß, wenn man Zeuge der wirklichen Handlung wäre, welche vorgestellet wird, man sein Auge auf jenen Platz der Scene heften, welcher das meiste Interesse einflößte, und den entferntern nur flüchtig ansehen würde. Diese auf die Erfahrung gegründete Bemerkung ist von unendlicher Wichtigkeit, um wieder mehrere in der Malerey aufgenommene Conventionen darauf zu begründen.

Aber die Modifikationen der Gesetze des Ausdrucks hindern einen gemalten Gegenstand nicht, gleichsam durch eine zauberische Wirkung, in dem Betrachter die Idee von Etwas zu erwecken, welches in diesem Gegenstande nicht ist, das heißt, die Idee von Bewegung oder Leben. Und diese übernatürliche Wirkung findet sich in den Meisterstücken einer Kunst, die man ohne Zweifel aus dieser Ursache die göttliche nannte.

Man kann also von Werken der Malerey, welche der Ausdruck belebt, jenes sagen, was Horaz von den Poesien der Sappho sagt:

Spirat adhuc amor
Viuuntque commiſſi calores
Aeoliae fidibus puellae.

Um dahin zu gelangen, die Urſache dieſes Wunders der Malerei einzuſehen, müſſen wir bei folgenden zweien Beobachtungen erſt etwas verweilen. Erſtlich: die Vereinigung der Seele mit dem Körper iſt ſo innig, daß bei einem lebendigen Weſen kein Augenblick Statt findet, in welchem der Körper an den Rührungen nicht Theil nähme, indem das Licht ſelbſt nur vermöge dieſer gegenſeitigen Theilnahme empfunden wird.

Zweitens: die Malerei, in ihren Darſtellungen nur auf einen einzigen Augenblick eingeſchränkt, kann doch dahin gelangen, die Idee dieſer beſtändigen und gegenſeitigen Thätigkeit der Seele und der Sinne zu erwecken, welche uns ſo ſehr zur Fertigkeit geworden iſt, daß wir von ihr beſtändig eine Idee haben, oder uns derſelben bewußt ſind. Aber wie ziehet die Malerei Vortheil davon? Dadurch, daß der menſchliche Geiſt, der, in einer beſtändigen Bewegung, ohne Unterlaß von dem Vergangenen auf das Gegenwärtige, und von dem Gegenwärtigen auf das Zukünftige übergehet, und ſich bei einer guten Darſtellung einer augenblicklichen Handlung nicht verweilen kann, ohne mit der Idee, die er davon hat, vorhergehende und vorzüglich nachfolgende Ideen zu vermiſchen.

Dieſes Hin- und Herſchweben des Geiſtes wird um deſto heftiger, je beſſer der Gegenſtand iſt, und der menſchliche Geiſt, der ſelbſt lauter Bewegung iſt, läßt die gut nachgeahmte Figur, wenn er durch die erſte Täuſchung einmal in Bewegung geſetzt worden, in der

Vorstellung Theil an der Bewegung nehmen, die ihm selbst eigen ist.

Da aber hier von der Verbindlichkeit des Malers gesprochen worden ist, die Zusammenwirkungen hervorzubringen, so wird man vielleicht erwarten, hier doch wenigstens eine Anzeige desjenigen zu finden, was er thut, um sie zu erfüllen: ich habe gesagt, es sey unendlich schwer, und vielleicht ganz unmöglich, in dieser Rücksicht die Hand des Malers zu führen.

In der That, wenn es in der Malerei mehr oder weniger mechanische, der Demonstration mehr oder weniger empfängliche Verfahrungsarten giebt, so ist es blos in Rücksicht der Aehnlichkeit, welche sie mit einigen genau bestimmten und positiven Wissenschaften haben, als zum Beispiel die Anatomie, die Proportionen, die Perspektive und die Ponderation sind. Der größere Theil der übrigen hängt von einem feinen Gefühl ab, und verträgt weder bestimmte Regeln, noch mögliche Demonstrationen.

Indessen kann man doch wenigstens den Maler auf den rechten Weg bringen, da man ihm zu Studien räth, die einigermaßen praktisch sind, und ihm die Muskeln, Nerven und Sehnen, die unmittelbaren Werkzeuge des Ausdrucks, kennen lehren. Einige dieser Muskeln haben sogar in der Anatomie Namen, welche einige Verrichtungen derselben bezeichnen, die zum Ausdruck gehören.

Der Maler muß fast unaufhörlich an der belebten Natur die Schattirungen beobachten, welche die Organen, nach Verhältniß des Alters und des Lebens, des Geschlechts, und der Zufälle oder Umstände erfahren;

er muß die Menschen in jenen Augenblicken studiren, in welchen sie die sanftesten Rührungen und die heftigsten Leidenschaften empfinden.

Folgender Brief enthält sehr gute und richtige Bemerkungen über eine Scene voller Ausdruck.

„Ich denke nie ohne Rührung an ein Schauspiel, welches mir einmal eine Menge junger Leute gab, die im Begriff waren zu loosen, wer von ihnen Soldat werden sollte. Alle die verschiedenen Bewegungen, welche Verzweiflung, Schrecken, Traurigkeit, Hoffnung und eine unmäßige Freude der Seele mittheilen und eindrücken können, malten sich auf ihrem Gesicht und ihrem ganzen Körper in den stärksten Zügen und unter allen mannichfaltigen Charakteren, welche aus der Handlung und den verschiedenen Wirkungen dieser Leidenschaften entspringen, die vermöge ihres Zusammentreffens, vermöge der Art und des Charakters der erschütterten Fibern, der Geneigtheit ebenderselben Fibern zu dieser oder jenen Bewegungen, oder zu mehr oder weniger heftigen Schwingungen mehr oder weniger energisch sind.

Nie gab es einen schönern Stoff zum Studium für den Naturforscher und Maler. Hier kündigte sich die Verzweiflung, wahrscheinlich mit Wuth vermischt, durch die Wildheit des Blickes an, durch die Röthe des Gesichts, durch die Falten der Stirn, durch das Klappern der Zähne, durch die heftigen und konvulsivischen Bewegungen der Hände; dort offenbarte sie sich durch unruhige und dringende Blicke, durch unwillkührliches und gewaltsames Zittern der Lippen, durch eine sichtbare

über das ganze Gesicht verbreitete Unruhe, und durch Thränen, welche Tropfen für Tropfen herabrollten.

Eine gänzliche Unbeweglichkeit, eine Art von allgemeinem Starren, das Emporstehen der Haare, das unverwandte stiere Auge, ein in diesem schrecklichen Augenblicke unmächtiges Organ verbarg an einigen das Schrecken; an einigen andern zeigte sich dasselbe Gefühl durch das Ausgehöhlte oder in die Länge Gezogene der Gesichtszüge, durch Niederschlagen der Augen, durch Geschlossenheit und inniges Ankleben beider Lippen, durch wechselnde Blässe und Röthe und durch entsetzliches Zittern an allen Gliedern.

Ich sah einige, deren Blicke sich gegen den Himmel fest und unverwandt erhoben, deren Mund aufgerissen, und deren Lippen in jenem Zustande von Verziehung waren, zu welchem sie ein blos körperliches und sardonisches Lächeln bestimmt.

Tiefe Seufzer, schwer herabhängende Arme, kaum geöffnete Augenwimpern, ein bleiches und von Schweiß überschwemmtes Gesicht zeigten bei diesen die Ohnmacht der ganzen Maschine, indeß sich an jenen dieselbe Ohnmacht durch die Krümmung ihres Körpers, durch die Biegung ihrer Kniee, durch die beständige Richtung ihrer Augen gegen die Erde, und durch das gänzliche Dahingeben ihres Kopfs ankündigte, der seiner natürlichen Schwere überlassen sich vorwärts neigte, und seinem eignen Gewichte unterlag.

Auch waren andere Erschütterungen zu sehen, die durch den gefürchteten Augenblick verursacht worden waren; eine unendliche Menge anderer Zeichen, und neuer Revolutionen, nicht weniger lebhaft charakterisirt,

folgten plötzlich den erstern. Dieser, der sich kurz zuvor in der Niedergeschlagenheit befunden hatte, wo die — um mich dieses Ausdrucks zu bedienen — verfinsterte Seele, dem Anscheine nach, keine Bewegung, kein Leben lieh, schien auf dem Felde dieser Unterdrückung zu triumphiren; die Erhebung seines Kopfs, die Festigkeit seines Blicks bezeichneten seinen Muth und seine Hoffnung. Jener, dessen Heiterkeit anfänglich ruhigen, festen Muth geweissagt hatte, ward traurig, still und stumm; mit einem Worte, alle Modifikationen, alle Arten zu seyn und zu empfinden, waren durch Erhöhung, Verminderung und Abwechselung in den Veränderungen der Lineamente oder Züge eines jeden Gesichts äußerlich so kennbar ausgedrückt, daß es durchaus unmöglich war, nicht allein die verschiedenen Arten, sondern auch die verschiedenen Grade der tumultuarischen Rührungen zu verkennen, aus welchen nach und nach so große Unordnung entsprang.

Als es nun auf die Entscheidung des Schicksals ankam, sah ich noch kräftigere Tuschen und noch stärker ausgedrückte Leidenschaften. Der Unglückliche, oder der die größte Ungeduld bewiesen hatte, das seine zu erfahren, schleppte sich nur mit Mühe gegen den Ort hin, wo das Ohngefähr darüber den Ausspruch thun sollte. Seine Hand entzog der Handlung ihre Dienste, die er sie wollte verrichten lassen; er faßte zitternd und bebend die Kugel, auf welche sein Schicksal geschrieben war; und da Furcht und Schrecken über das Verlangen siegte, aus einer grausameu Ungewißheit gerissen zu werden, in welcher noch länger zu bleiben ihm in diesem Augenblicke lieber gewesen wäre, warf er sie mit

einer Art von Schauder, sobald er sie ergriffen hatte, weit von sich, und kümmerte sich um alles Uebrige weiter nicht, was Tröstendes oder Trauriges für ihn daraus entstehen könnte.

Ein Anderer gieng mit jenem Muthe hinzu, welchen bisweilen große Gefahren einflößen; nachdem er sich aber von der Gunst des Schicksals überzeugt hatte, verfiel er in die Lage eines Menschen, der blos durch den Gedanken einer drohenden Gefahr erschrickt, welcher er nun entgangen ist.

Mehrere erwarteten den entscheidenden Augenblick mit einer Entschlossenheit, welche in dem Einen eine Wirkung von Verzweiflung war, und in dem Andern die Folge einer wirklichen Betäubung seyn konnte.

Unter denen, die das Ohngefähr sich selbst wieder gab, zeigten einige eine Ruhe, die ich aber nichts desto weniger für eine gänzliche Befreiung von aller Unruhe hielt; diese Unruhe, die an einigen frostiger war, stellte mir jenen Zustand von Gleichgültigkeit vor, welcher näher an die Traurigkeit, als an das Vergangene grenzt.

Ich bemerkte ihrer viele, deren Zufriedenheit sich durch mehr oder weniger häufig fließende Thränen äusserte; andere lachten und weinten zugleich; andere jauchzten, sprangen und erhoben unwillkührlich ein lautes Gelächter.

Da das Gleichgewicht der Schwingungen wirklich zerstöret war, so war die Macht des Willens auch allzu schwach, den plötzlichen und starken Ausbruch des Geistes in dem ersten Augenblicke zu balanciren, der sie zu allen diesen mannichfaltigen Bewegungen hinriß.

Andere endlich, die vor Freude in eben dem Grade

entzückt waren, sprachen ohne Unterlaß, und bezeigten durch eine ganz besondere Geläufigkeit der Zunge die Empfindungen, von welchen sie ganz durchdrungen waren; denn viele und überflüssige Worte sind oft der Ausdruck einer unmäßigen Freude, wie das Schweigen der Ausdruck eines tiefen Schmerzes ist.

Da ich nun auch diejenigen beobachtete, welche das Opfer des Schicksals waren: so bemerkte ich an Einem von ihnen eine plötzliche Resignation, die mich um desto mehr überraschte, da vor dieser gänzlichen Dahingebung sein selbst alle Beweise eines wirklichen Schreckens vorhergegangen waren. Ein Anderer, welcher sich bis jetzt dadurch standhaft erhalten hatte, daß er seiner Furcht alles Aeußere des Muthwillens und der Unverschämtheit gab, wurde nun plötzlich niedergeschlagen, und athmete unterbrechend und bebend, und konnte kaum einige Klagen hervorbringen. Aber ein junger Mensch, den ich bis jetzt in der entsetzlichsten Bestürzung gesehen hatte, rührte mich am meisten. Er trat ganz langsam herzu, und hing den Kopf immer herab; bey dem Anblicke desjenigen Gegenstandes, in welchem sein Bescheid lag, drang ihm augenblicklich Wuth bis in das Innere seiner Seele. Er knirschte plötzlich mit den Zähnen, schlug sich heftig an die Brust, riß sie mit der einen Hand wüthend auf, griff mit der andern hastig unter die Kugeln, riß dieselbe eben so wieder zurück, und streckte seinen Arm aus, um allen Augen zu zeigen, welches Loos ihm gefallen sey. Die Verwirrung seines Verstandes war so groß, daß er allein nichts mehr unterscheiden konnte. Seine Gliedmaßen, unfähig jeder Bewegung, blieben in der Stellung, in welcher sie sich

befanden, und alle Empfindungen hörten, so zu sagen, in ihm auf, wie wenn er von jener schrecklichen Krankheit wäre betroffen worden, in welcher der Körper die Stellung behält, die er so eben nahm, oder die man ihm giebt."

Der Künstler, der es sich angelegen seyn läßt, den schönsten Theil seiner Kunst zu studiren, der ihn zu dem Range großer Dichter erheben kann, wird oft Gelegenheit finden, das Spiel der verschiedenen Leidenschaften zu beobachten.

Einige Maler, unter andern le Brün, haben Muster von Ausdruck des Gesichts unter der Einwirkung einiger Leidenschaften gezeichnet; aber wie weit sind noch alle diese Versuche entfernt von einem vollkommen durchdachten und ausführlichen Werke über alles, was am menschlichen Körper des Ausdrucks fähig ist, sowohl vermöge der Formen und Bewegungen, als auch vermöge der Farbe.

Sammlungen von Zeichnungen, oder Studien, die von geschickten Artisten methodisch gezeichnet, und von Anmerkungen einiger in Ansehung der Künste aufgeklärten Philosophen begleitet wären, würden die wahren Fundamente einer Wissenschaft seyn, die noch nicht geschaffen ist. Ja man kann sogar sagen, daß die Theorie derselben nur erst entworfen ist, da die Künstler noch bis jetzt keinen andern Wegweiser haben, als ihre flüchtigen Beobachtungen, und die Nachbildung berühmter Kopieen das einzige Hülfsmittel der Meister ist, oder eine Art von Routine.

Uebrigens werde ich unter dem Worte Leidenschaft von den Bemerkungen und Versuchen des le Brün mehr

anbringen, werde aber zugleich nicht verbergen, wie arm, trotz dieses Hülfsmittels, die Kunst in Ansehung dieses wichtigen Gegenstandes noch immer ist.

Man kann in dem Ausdruck eine absolute und eine relative Güte unterscheiden. Eine Figur, in welcher der Künstler eine Rührung der Seele mit der größten Wahrheit darzustellen verstanden hätte, würde von einem absolut guten Ausdruck seyn; man kann sie jedoch mit allem möglichen Rechte verwerfen, in Rücksicht des Stoffes des Gemäldes, wenn sie nicht in den allgemeinen Ausdruck stimmt, welchen das ganze Gemälde haben soll. Z. B. in einem Gemälde von Jakob Jordans, in der Gallerie des Königs, welches die aus dem Tempel vertriebenen Käufer und Wechsler darstellt, sind die Ausdrücke sehr richtig und vollkommen wahr; sie sind an und für sich selbst betrachtet gut, und doch in Rücksicht des Stoffs fehlerhaft, weil sie komisch sind, und dem Betrachter einen Theil der Hochachtung nehmen, die er für eine Handlung Christi empfinden muß; da im Gegentheil alles in dem Gemälde darauf hinwirken sollte, diese Hochachtung einzuflößen.

In einem Gemälde, welches den Märtyrertod eines Heiligen darstellt, muß alles dazu beitragen, in der Seele des Betrachters das Gefühl eines frommen Schmerzes zu erwecken, wie bei dem Anblicke der Qualen eines Helden, der seinen Glauben mit seinem Blute besiegelte.

Dominichino beging also in Ansehung des relativen Ausdrucks in dem Märtyrertode des heiligen Andreas einen Fehler; denn er stellte einen Henker vor, welcher fiel, da er ein Seil zog, und andere Henker, welche

ihn mit plumpen Gesten verspotten. Diese burleske Scene hat, an und für sich betrachtet, vielen Ausdruck, aber dieser Ausdruck stehet, in Beziehung auf den Gegenstand, ganz am unrechten Orte.

Zuweilen kann ein Ausdruck die größte relative Güte haben, und doch aller absoluten Güte ermangeln. Rafael bietet uns hiervon ein auffallendes Beispiel dar. Ein Mensch muß, um einen andern unter seinen Küssen zu ersticken, alle seine Kräfte auffodern, und sie werden dennoch unzureichend dazu seyn. Allein in Rafaels Gemälde: der heilige Michael, rührt der Erzengel den bösen Geist nicht einmal an, um ihn zu zerquetschen. Da er nämlich zur Ausübung dieser That einen Theil der göttlichen Macht erhalten hat, so braucht er, um zu wirken, nur einen Entschluß. Sein Ausdruck würde also unzureichend, ja lächerlich seyn, wenn er ein bloßer Mensch wäre; er ist erhaben, weil er einem Bevollmächtigten der Gottheit zukömmt; und Rafael war vielleicht unter allen Malern allein fähig, jenen Ausdruck zu finden.

Da Rafael bis jetzt der größte Meister in dieser schönen Eigenschaft der Kunst ist, so halte ich es für Pflicht, um seine Prinzipien und seine Praktik von dieser Seite kennen zu lernen, die Worte eines berühmten Malers anzuführen, der ihn sehr studiret hatte. Rafael besaß einen philosophischen Geist, und konnte nur durch Gegenstände gerührt werden, welche einigen Ausdruck haben. Die Betrachtung der Werke von Massacio und der Kartons von Leonard da Vinci erregte in ihm die erste Idee über den Ausdruck unsichtbarer Formen. Nach Anleitung derselben betrachtete er die Natur unter

allen Ansichten, richtete aber seine Aufmerksamkeit vorzüglich auf die Gemüthsbewegungen und ihre Wirkungen auf den Körper.

Wollte er ein Gemälde arbeiten, so war sein erster Gedanke Ausdruck; ich will sagen, daß er, in Gemäsheit seines Süjets, untersuchte, welche Gemüthsbewegungen die Personen überhaupt beseelen mußten; dann berechnete er die Grade dieser Gemüthsbewegungen und bestimmte die Personen, denen sie zukommen sollten; bestimmte, welche Figuren und wie viel ihrer angebracht werden müßten, um zur allgemeinen Wirkung harmonisch beizutragen. So entwarf er den Umfang seines Werkes, bestimmte die Größe des Grundes, welcher anzufüllen war, und die wechselseitigen Verhältnisse des Ausdrucks des Hauptgegenstandes und jenes der vorzüglichsten Gruppen. Er überlegte, ob die Handlung auf das gegenwärtige Moment eingeschränkt sey, oder darüber hinausgehe; ob sie von starkem oder schwachem oder gemäßigtem Ausdrucke sey; ob sie eine Begebenheit voraussetze, oder eine nach sich ziehe; ob die Scene ruhig oder stürmisch, angenehm oder traurig, gemein oder sonderbar, sanfte oder ungestüme Launen ausdrücke.

Nach Ueberlegung aller dieser Umstände bestimmte er die Stellung des Hauptgegenstandes, und gab ihm die größte Wahrheit und Klarheit. Seine übrigen Ideen ordneten sich nach dem Grade ihrer Wichtigkeit, und immer stellte er die nothwendigeren Gegenstände vor die minder nothwendigen. So fehlt in seinen Werken nirgends ein wesentlicher Theil, und nirgends findet sich ein unnützer; sie sind durchgängig schön, während bey andern Künstlern, welche die Schönheit in unnützen

Dingen suchen, das Wesentlichste nur zu oft mangelt. Wenn er nun zur Ausführung der einzelnen Figuren überging, suchte er nicht, wie jene Maler, zuerst die malerischste Attitüde, welche er ihnen geben konnte, ohne darauf zu sehen, ob die Figuren zu dem Süjet paßten oder nicht; er überlegte vielmehr zuvörderst, was in der Seele eines Menschen vorgehen müsse, der sich in einer solchen Situation fände, wie das Süjet sie darbot. Er dachte sich dann die Wirkung, welche diese oder jene Leidenschaft auf die Person machte, welche er darstellte, und welcher Theil des Körpers in Bewegung gerathen müsse, um sie auszudrücken; diesem gab er die meiste Handlung, indem er jene andern in Ruhe ließ, welche nicht dabei mitwirkten. Daher findet man in den Gemälden dieses Meisters jene ruhigen und geraden Figuren, welche eben so schön sind, als jene, deren Bewegung in einem andern Theile des Gemäldes stark ausgedrückt ist; weil diese einfache, ruhige Attitüde dazu dient, den innern Zustand der Seele auszudrücken, und die übrigen, welche in Handlung sind, äußere Handlungen darstellen.

So findet man den Geist des Rafaels in jedem Werke, jeder Gruppe, jeder Figur, jedem Gliede, jeder Artikulation, ja selbst im Haar und in den Gewändern. Wenn er eine seiner Figuren sprechen läßt, so bemerkt man, ob ihre Seele ruhig ist, oder ob sie mit Heftigkeit spricht. Jene, welche denkt, hat das ganze wahre Ansehen eines Menschen im Zustande der Ueberlegung, und an allen eines starken Ausdrucks fähigen Leidenschaften unterscheidet man, ob sie erst beginnen, ob sie zu ihrer größten Höhe gestiegen sind, oder ob sie enden.

Ich schreibe nicht für jene, welche träge genug sind, das Studium Rafaels unter dem Vorwande von sich abzulehnen, daß man, ohne in Rom gewesen zu seyn, seine Schönheiten nicht kennen zu lernen vermöge; denn ich kann versichern, daß denkende Köpfe alle mitgetheilten Bemerkungen bei den Kupferstichen machen können, welche uns Marc Anton Augustin von Venedig und Andere von den Werken jenes großen Meisters gegeben haben, wenn auch, wie natürlich, der Ausdruck in solchen Kopieen geschwächt worden.

Sein vorzüglichstes Augenmerk war die Erfindung, und die Erfindung bestehet in dem Ausdrucke der Wahrheit. Alle Figuren seiner Gemälde sind das, was sie seyn sollen, und können zum Ausdruck keiner andern Gemüthsbewegung dienen. Die Charaktere des Nachdenkens, der Traurigkeit, der Lustigkeit, der Wuth, alle sind gleich wahr ausgedrückt. Er hat nicht allein jeder Figur den angemessenen Ausdruck ertheilt, sondern das ganze Süjet und seine verschiedenen Episoden sind so charakterisiret, wie sie es seyn müssen, um mit der Hauptfigur verhältnißmäßig zusammenzustimmen. Erstaunenswürdig ist die Mannichfaltigkeit, die er einem und demselben Ausdrucke zu geben gewußt hat, und die Urtheilskraft, die er gezeigt, da er sich bald mehrerer Figuren bediente, um einen einzigen Ausdruck zu bewirken, bald nur eines einzelnen Theiles einer Figur; wobey er durchgängig der Beschaffenheit des Süjets folgte, sich nicht dem Zufalle oder dem bloßen Luxus seiner Einbildungskraft überließ, sondern darauf hinsahe, was die wahre Würde des Gegenstandes und die Kraft des Ausdrucks foderte.

Rafael bietet Mannichfaltigkeit dar, ohne gesuchte Kontraste, heftige Leidenschaften ohne Verzerrung und Niedrigkeit. Er kannte selbst den Ausdruck der Seele und ihrer Wirkungen auf die Muskeln der verschiedenen Theile des menschlichen Körpers, Wirkungen, die er zuweilen durch eine einzige Fingerbewegung ausgedrückt hat. Er wußte sich gewisser Dinge zu bedienen, die nur unter seinen Händen gut waren, weil er sie schicklich benutzte, die aber außerdem eine widrige Wirkung gethan haben würden. Kein Künstler hat wie er den richtigen Grad des Mehr oder Weniger von Bewegung gefunden, welche die Seele dem Körper giebt. Nur zu oft hat man uns in Werken der Kunst für Personen, belebt von einer großen und starken Leidenschaft, Wahnsinnige, für Personen in der friedlichen Stimmung einer weisen Ruhe frostige und gefühllose Figuren gegeben.

Gemeiniglich richten die Künstler vor allem andern ihre Aufmerksamkeit auf die Gruppirung und Zusammenstellung der Figuren, nach dem Kontraste und den Regeln der Kunst. Rafael befolgte diese Methode nicht, vielmehr stellte er sich zuvörderst alle Theile in dem Verhältnisse vor, welches sie einnehmen mußten, um die Hauptwirkung hervorzubringen; dann zog er den Hauptgegenstand seines Süjets, und endlich jede einzelne Figur besonders in Betrachtung. Er bestimmte keiner einen Platz, ohne vorher untersucht zu haben, welche Figuren am meisten hervorstechen mußten; er zog jene Theile vor, die er, um Gemüthsbewegung auszudrücken, in Handlung setzen wollte, und ließ andere, die zu diesem Ausdrucke nicht taugten, mehr oder weniger in Ruhe. Er wußte Einfalt des Herzens, Andacht,

kurz alle innern und äußern Gemüthsbewegungen auszudrücken. Innere Gemüthsbewegungen nenne ich jene, welche der Maler durch die kleinsten und zartesten Glieder ausdrücken muß, als: die Stirn, Augen, die Nasenlöcher, den Mund, die Finger u. s. w. Die äussern Gemüthsbewegungen zeigen sich in heftigen Bewegungen, welche von schnell aufsteigenden und überspannten Leidenschaften herrühren.

Nie, oder doch wenigstens nur sehr selten hat Rafael eine ganz vollendete Handlung dargestellt. Ich nenne eine Handlung vollendet, wenn nichts mehr zu geschehen braucht, um sie zu beendigen. Eine Person z. B. welche geht, kann, wenn sie einen Schritt gethan und den Fuß niedergesetzt hat, nun nichts anders als dieselbe Handlung von neuem anfangen, und diese Attitüde wird in einem Gemälde keine so große Wirkung thun, als die Figur einer Person in Handlung, welche den Schritt noch nicht vollbracht hat. Denn hier setzet man die Einbildungskraft des Betrachters in Thätigkeit; dieser bemerkt augenblicklich, daß die Figur die gegenwärtige Bewegung beendigen muß, und nicht unbeweglich bleiben kann, ohne eine andere zu beginnen. Eine Figur, deren Handlung beendiget ist, bleibt müßig.

Rafael hat sich einer Feinheit der Kunst bedient, welche gemeine Künstler wenig kennen, nämlich der Methode, auf eine geschickte Weise einen Theil des Körpers, z. B. eine Hand, einen Fuß u. a. zu verbergen. Man kann nicht sagen, daß er diese Theile nicht gezeigt habe, weil er sie nicht gut bilden können; er hat sich vielmehr jener weisen Oekonomie bedient, um Theile zu verstecken, welche müßig geblieben wären,

oder die Schönheit gewisser Theile vermindert hätten. Oft hat er auch gewisse Theile versteckt, weil sie neben einem andern Theil, den er darstellen wollte, einen widrigen Effekt gemacht haben würden. Daß er wirklich nach diesen Gründen handelte, wird dadurch bekräftiget, daß er jene Methode bei seinen Hauptfiguren nie, sondern nur immer bei solchen anwendete, die einige scheinbare Nachlässigkeit zulassen konnten.

Wir haben bereits die Bemerkungen angeführt, welche le Brün in einer Konferenz der Akademie über die Komposition des Gemäldes: die Ertheilung des Manna an die Israeliten in der Wüsten, von le Poußin, gemacht hat. Wir versprachen, auf dieses Kunstwerk zurückzukommen, um an einem schönen Beispiele zu zeigen, wie alle Figuren eines Gemäldes durch ihren Ausdruck zu der Hauptwirkung beitragen müssen, welche der Maler hervorbringen will. Le Brün soll hier wieder selbst sprechen; um ihn zu verstehen, lese man wieder, was er von der Komposition und den verschiedenen Gruppen jenes Gemäldes gesagt hat, im Artikel: Komposition; besonders habe man die Zeichnung desselben vor Augen. Erste Platte. Le Brün zeigte, daß Poußin alle seine Figuren dem Süjet angemessen bearbeitet hat, daß alle Beziehung auf die Handlung haben und dazu beitragen, die Leiden vor Augen zu legen, welche das jüdische Volk erduldet hat. Einige schmachten noch, da sie von der wundervollen Hülfe nichts wissen, die ihnen eben gesandt worden. Andere benutzen schon die Wirkungen derselben und sind mit Handlung beschäftiget, welche bei aller ihrer Verschiedenheit in gleichem Grade hinzielen, das Interesse des Zuschauers zu erregen.

Nicht ohne Absicht hat der Künstler einen bejahrten Mann aufgestellt, den er ein Weib erblicken läßt, welches seine Mutter säugt. Eine so außerordentliche Handlung der Barmherzigkeit mußte von einer ehrwürdigen Person betrachtet werden; ein solcher Betrachter erhöht die Handlung um so mehr, da er fähiger ist, ihren Werth zu fühlen; da er seine Augen auf dieselbe heftet, bestimmt er jene, welche das Gemälde sehen, ihrerseits ihre Aufmerksamkeit darauf zu richten, und sie gehörig zu würdigen.

Man erkennt in der Gestalt dieses Menschen sogleich die Gefühle des Erstaunens und der Bewunderung, von denen er durchdrungen ist. Seine Arme sind zurückgezogen und gegen den Körper gelegt, weil bei großem Erstaunen alle Glieder sich zurückzuziehen pflegen, besonders wenn der Gegenstand, welcher uns überrascht, ein reines Gefühl von Achtung und Bewunderung in uns erregt, ohne irgend eine Beimischung von Furcht; denn der Schrecken setzt die Sinnen in Verwirrung, bestimmt uns Hülfe zu suchen, und uns vor der Gefahr zu schützen, von welcher wir bedroht sind. Die von Poußin vorgestellte kindliche Liebe flößt dem Greise, welcher Augenzeuge davon ist, eine Bewunderung ein, welche sich durch den Ausdruck seines Gesichts augenblicklich ankündigt.

Er öffnet die Augen, so weit er kann, gleichsam als ob er durch dieses Hinstarren die Größe der Handlung, von welcher er gerührt ist, vollkommen zu fassen hoffte, und seinen Gesichtssinn bis auf den höchsten Grad anstrengen wollte, um das desto schärfer zu empfinden, was er seinem Werthe nach nicht hoch genug schätzen kann.

Anders verhält es sich mit den übrigen Theilen des Körpers. So wie die Lebensgeister sie verlassen, bleiben sie ohne Bewegung. Sein Mund ist geschlossen, als ob er fürchtete, es möchte ihm etwas, was er bemerkt, entschlüpfen, und diese Verschließung des Ausgangs des Athems verursacht eine Erhöhung seines Lebens. Er scheint ein wenig zurückzuweichen, um sein Erstaunen anzuzeigen, und zugleich die Ehrfurcht auszudrücken, welche ihm diese tugendhafte Handlung einflößt.

Das barmherzige Weib, welches seine Mutter säugt, blickt sie dabei nicht an; auf ihr Kind sind ihre Augen gerichtet, und gegen dieses neigt sich ihr Körper. Ihr sichtbares Verlangen, beiden Hülfe zu leisten, stellt sie in doppelter mütterlicher Handlung dar. Auf der einen Seite sieht sie jene, die ihr das Leben gab, in der entsetzlichsten Nothdurft, auf der andern sieht sie das Kind, welches sie selbst erzeugte, eine Nahrung fodern, die ihm zugehört, und dem Scheine nach an eine Andre verschwendet wird. Pflicht und Mitleiden gebieten zugleich über ihr Herz, und in dem Augenblicke, wo sie ihrem Kinde die Milch entziehet, schenkt sie ihm wenigstens ihre Thränen. Man sieht, wie sie es durch Worte und Liebkosungen gewinnen will, und ihm gleichsam das Unrecht, welches sie ihm thut, abbittet. Das Kind weint blos, ohne das, was ihm entzogen wird, mit Heftigkeit zu verlangen.

Die Handlung der alten Mutter, welche ihre Tochter umarmt und die Hand auf ihre Schultern legt, ist ganz die Handlung bejahrter Personen, die das, was sie halten, mit Kraft umfassen, immer fürchtend, es

mögte ihnen entschlüpfen; sie bezeichnet zugleich die Liebe und Dankbarkeit dieser Mutter gegen ihre Tochter.

Der Kranke, welcher sich halb aufhebt, um sie zu betrachten, trägt ebenfalls dazu bei, die Gruppe auszuzeichnen. Er ist dadurch so in Erstaunen gesetzt, daß er bei diesem Anblicke seine Leiden vergißt. So wie die natürliche Wärme vorzüglich in denen Theilen des Körpers wirkt, wohin sich die Lebensgeister mit einem starken Zuflusse ziehen, so merkt man auch bei diesem Kranken, daß seine ganze Kraft sich in dem obern Theile des Körpers concentrirt, als in welchen die Lebensgeister durch die Gemüthsbewegung der Bewundrung hingezogen worden sind.

Durch die Figur des Greises, welcher, liegend hinter jenen beiden Frauen, mit ausgespannten Händen gegen den Himmel blickt, und die des Jünglings, welcher ihm die Orte weißt, wo Manna fällt, wollte der Künstler zwei ganz verschiedene Gemüthsbewegungen bezeichnen, die durch dieselbe Ursache erregt worden. Der Jüngling deutet, da er jene außerordentliche Nahrung fallen sieht, sie mit Hastigkeit dem Greise an, und verliert sich ganz in dem Gefühle der Freude über diese Wohlthat, ohne an den Urheber zu denken. Der weisere Greis fühlt sich weniger durchdrungen, nach dem Manna zu sehen, als die Augen gegen den Himmel zu heben, und die Vorsehung anzubeten, die diese Nahrung mittheilt.

Poußin vertheilte die Figuren nicht, um nur den Raum seines Gemäldes auszufüllen; er gab ihnen allen verschiedene Bewegungen, und arbeitete dahin, daß sie besondere Ursachen hätten, die sich auf das Haupt-Süjet bezögen. So erkennt man, wie le Brün wohl

bemerkt hat, in der Handlung zweier Knaben, welche sich stoßen, um das Manna zu sammeln, die äußerste Nothdurft, in welche das Volk Gottes gerathen war. Beide schlagen sich nicht, wie Feinde, die einander übel wollen, der Eine sucht blos den Andern zu hindern, das zu nehmen, dessen er selbst so nothwendig bedarf.

Ein Weib redet einem jungen Menschen, der in einem Korbe Manna hält, zu, dem Greise, der hinter ihr stehet, davon zu geben: ein rührendes Beispiel von Güte. Das Bedürfniß, welches sie selbst eben erfahren hat, macht sie gegen die Leiden der Unglücklichen nur noch empfindlicher.

Ein schönes junges Mädchen blickt gen Himmel und empfängt in dem aufgehobenen Vordertheile ihres Gewandes das Manna vom Himmel; gleichsam als ob dieser es nur für sie herabfallen ließe. Der Künstler hat durch diese Figur die nur zu oft hoffärtige und übermüthige Laune schöner Frauen ausdrücken wollen. Sie bilden sich ein, die ganze Natur müsse zu ihrem Dienste stehen, und nehmen ihre Wohlthaten als Tribute an, die sie zu erwarten und zu fodern berechtiget sind.

Poußin hat einen Menschen vorgestellt, welcher Manna trägt. Er bemerkt sogleich, daß er es in den Mund nehmen will, um den Geschmack davon zu versuchen; und diese, dem ersten Anscheine nach, wenig interessante Episode ist in der That sehr sinnreich; sie drückt aus, daß das Manna eine andere Nahrung ist, noch unbekannt dem Volke, dem sie gegeben wird. So stellt das Gemälde nicht nur deutlich das Manna dar, wie es in der Wüste fällt, sondern den ersten Augenblick, wo es gefallen ist.

Der Mann und das Weib, welche sich so beeifern, Manna zu sammeln, haben eine und dieselbe Stellung, denn beide haben auch nur einen Zweck. Man sieht es an ihrer Hastigkeit, daß sie zu jenen gehören, die aus unnützer Vorsicht und strafbarem Mistrauen gegen göttliche Hülfe sich übermäßig versorgen wollen.

Le Brün hebt noch, als einen der schönsten Theile des Gemäldes, die Gruppe von Figuren aus, welche vor Moses und Aaron stehen. Menschen, auf den Knieen liegend, andere in Stellung der Demüthigung, Gefäße voll Manna in den Händen haltend, scheinen dem Propheten für das Gute zu danken, was sie erhalten haben. Moses hebt die Arme und die Augen gen Himmel und antwortet ihnen, daß diese Hülfe vom Himmel komme; der Hohepriester Aaron giebt ihnen mit gefalteten Händen ein Beispiel, Gott Dank zu sagen.

Die Aeltesten und Weisen Israels stehen hinter Moses. So wie sie eine genauere Kenntniß der Wunder besitzen, die Gott auf Vermittelung seines Propheten thut, als die große Menge, so blicken sie empor und danken dem Allmächtigen für die Wohlthaten, die er seinem Volke zutheilt.

Ueberhaupt müssen alle Figuren eines Gemäldes, Lage, Episoden, Nebenumstände, herrschender Ton, die besondern Tinten, die Farbe, die Form der Gewänder u. s. w. dazu beitragen, den Hauptausdruck zu verstärken, und die Seele des Betrachters mit denjenigen Gesinnungen zu erfüllen, welche zu erwecken der Künstler sich vorgesetzt hat. Selbst Schönheiten, welche nicht mit dem Sujet und dem Zwecke harmoniren, sind Fehler, weil sie am unrechten Orte stehen.

Sechstes Kapitel.

Von der Drapperie.

Die Darstellung des Menschen ist in der Malerei der edelste und interessanteste Gegenstand. Der Mensch hat vermöge seines Gefühls die Gewohnheit, verschiedene Theile seines Körpers zu bedecken; die Nachbildung der verschiedenen Mittel, deren er sich dazu bedient, ist das, was man gewöhnlich mit dem Worte Drapperie bezeichnet; da aber die Maler, welche die menschliche Figur zum Ziele ihrer Nachbildungen wählten, sich in mehrere Klassen theilen, so scheint auch die Kunst zu drappiren einer Eintheilung, mit welcher ich den Anfang machen will, fähig.

Eine Figur malen, ist eine allgemeine Art sich auszudrücken, die man auf alle die anwendet, welche sich mit dem Malen des menschlichen Körpers beschäftigen. Einige bilden die besondern Züge des Gesichts und die individuelle Beschaffenheit des Körpers nach, und dieses nennt man das Portraitmalen. Andere bilden mehr die Handlungen der Menschen, als das genaue Detail ihrer verschiedenen Züge nach; diese Handlungen aber sind von verschiedener Art, sie sind entweder edel oder gemein, wahr und historisch, oder fabelhaft und chimärisch: dies macht in der Manier zu drappiren Verschiedenheiten nöthig.

Die Drapperieen müssen daher für das erste der Gattung, welche man behandelt, angemessen seyn, und

das Gesetz der Schicklichkeit, welches jede Gattung in ihren vernünftigen Grenzen hält, kann denen, welche sie ausüben, nicht genug empfohlen werden. Es wäre zu wünschen, daß es in den Geist des Portraitmalers und in den Geist jener gegraben wäre, die sich malen lassen; die letztern würden eine ihrem Stande angemessene Kleidung wählen, Inkonsequenzen, abentheuerliche und lächerliche Kontraste vermeiden; der Maler hingegen die Stoffe, die Farben und den Schnitt des Kleides nach dem Alter, Temperamente und Stande derer wählen, die er darstellt, und durch ein Ganzes und eine Zweckmäßigkeit seinen Werken eine größere Vollkommenheit geben.

Die zweite Gattung, die sich mit der Darstellung gemeiner, aber wahrer Handlungen beschäftiget, theilt sich in eine Menge von Zweigen, welche durchgehends unnütz seyn würde. Ueberhaupt müssen die Maler dieser Klasse ihre Drapperieen — den herrschenden Moden gemäs bilden, da sie den Kleidungen, deren sich die Acteurs bedienen, alle Anmuth und alle Wahrheit geben.

Ich komme zu der ausgezeichnetsten Klasse, nämlich derjenigen Künstler, welche edle Handlungen darstellen, sie seyen nun wahr oder fabelhaft; man nennt sie Geschichtsmaler. Das Gesetz der Schicklichkeit verbindet sie, sich in der Wissenschaft des Ueblichen zu unterrichten. Diese historische Genauigkeit wird ihren Aufklärungen Ehre machen; denn ich muß zum Vortheil derjenigen Künstler sagen, welche die Strenge des Ueblichen mit Erfolg beobachten, daß sich der Zwang, den dasselbe vorschreibt, oft bis über die Anordnung der

Zusammensetzung erstreckt. Das Genie ist allein vermögend, diese Schwierigkeiten zu überwinden, da es die Genauigkeit gewisser Kleider, die den Figuren wenig vortheilhaft sind, mit derjenigen Anmuth vereiniget, welche man an nachgeahmten Gegenständen immer fodern kann.

Es ist nicht genug, daß die Drapperieen dem Ueblichen der dargestellten Handlung angemessen seyen, sie müssen auch mit den Bewegungen der Figuren übereinstimmen, nicht weniger das Nackte des Körpers durchblicken, und, ohne die Gelenke und Verbindungen der Glieder zu verbergen, durch die Dispositionen der Falten dieselben fühlen lassen.

Gehen wir die Eintheilung durch, welche die wesentlichsten Vorschriften umfassen wird.

Die Genauigkeit des Ueblichen darf nicht bis auf einen allzuviel Zwang verursachenden Grad gebracht werden; deswegen muß der Maler vermeiden, diesen Punkt den Gelehrten, deren einziges Studium das Alterthum ist, und den Menschen von Welt anheim zu stellen, welche von diesem interessanten Theile der Geschichte beinahe keine Idee haben. Wenn er allzu gelehrig jene frivolen Menschen um Rath fragt, die nur nach einem durch Vorurtheile verdorbenen Gefühle urtheilen, und die, auf das Gegenwärtige eingeschränkt, weder die Vergangenheit noch die Zukunft in ihrer Größe zeigen: so wird er den Cyrus ohne Unterschied Römisch oder Griechisch kleiden, und Kato, der sich begeistert von der Idee der Unsterblichkeit ersticht, um die Republik nicht zu überleben, wird in das Deshabille' eines Franzosen gekleidet seyn. Auf der andern

Seite

Seite würde der kritische Gelehrte, der sein ganzes Leben damit zubrachte, die spinösen Punkte einer dunkeln Gelehrsamkeit zu ergründen, und dadurch den Geschmack an den Künsten und die Gefühle des Vergnügens abstumpfte, mehr beleidiget werden, in einem Gemälde etwas an den Waffen der Horazier fehlen zu sehen, als er von der Wahrheit ihrer Handlung gerührt werden würde.

Die Mitte, die ein Maler halten muß, bestehet darin, daß er einer Nation, z. B. den Römern die Kleidungen giebt, welche sie in den berühmtesten Zeiten der Republik trugen. Es wäre ungerecht, jene langen und peinlichen Untersuchungen von ihm zu fodern, durch welche er alle die Nüancen verfolgen könnte, die der Luxus nach und nach verbreitete. Je mehr sich der Stoff seiner Geschichte in unbekannte Jahrhunderte verliert, um so mehr wird er auch Freiheit haben, und die fabelhaften Zeiten werden ihm das Recht geben, die Götter und Helden, deren Thaten er darstellt, nach seinem Genie zu bekleiden. Ja ein Maler, der das Uebliche einer Nation gar nicht um Rath fragt, und ihr idealische Drapperieen giebt, ist beinahe mehr zu entschuldigen, als der ihr die Drapperieen eines verschiedenen Volks leihet. Die Unwissenheit kann zu Gunst der Einbildungskraft mit hingehen, wie man siehet, daß ein liebenswürdiges Geschöpf uns seine Launen durch die Anmuth, mit welcher es sie begleitet, entschuldiget.

Die zweite Eintheilung dieses Artikels umfaßt eine allgemeinere Vorschrift, als die vorhergehende.

Die Drapperieen müssen den Bewegungen der Fi-

guren, welche dieselben tragen, und dem Charakter des Stoffes, den man behandelt, angemessen seyn.

Nur jene Personen, welche in die Geheimnisse der Kunst zu malen eingeweiht sind, begreifen, wie wichtig der Theil der Drapperieen in einer Zusammensetzung ist. Die Kunst, mit der die Figuren eines Stoffes drappirt sind, ist oft der Grund ihrer Harmonie, sowohl in Rücksicht der Farbe, als der Anordnung eines Gemäldes. Diese Kunst trägt sogar zum Ausdruck der Charaktere und Leidenschaften bei; und sollte jemand an dieser Behauptung zweifeln, so denke er über das nach, was die Kleider der Menschen zu der Idee, die wir uns von ihnen machen, hinzuthun oder wegnehmen.

Die Bekleidung vereiniget sich also in den Nachbildungen der Menschen mit dem Ausdruck der Figur, den Charakter derselben zu bestätigen.

Ein Diener der Religion, dem man einen würdigen Ausdruck geben will, wird so bekleidet werden, daß die Falten seiner Drapperieen groß, edel und majestätisch sind, und langsam und ehrwürdig bewegt zu werden scheinen. Die Kleider der Greise werden etwas Schwerfälliges haben, und die Bewegung wird, wie die Gliedmaßen, schwach seyn; im Gegentheil wird der Schleier, mit welchem eine Nymphe zur Hälfte bedeckt ist, das Spiel der Zephyren zu seyn scheinen, und die Falten desselben werden dem Eindrucke eines leichten Ganges nachgeben.

Jetzt will ich die Wahrheit, daß die Drapperieen und ihre Farben den Schlüssel zur Harmonie des Gemäldes enthalten, noch deutlicher entwickeln.

Die Harmonie der Farbe besteht in der Mannich-

faltigkeit der Töne, welche das Licht hervorbringt, und in dem Akkorde, welchen die Lichter und Schatten denselben geben. Einige Farben machen sich geltend, andere schaden sich; überhaupt beleidigen harte Gegensätze, welche schneidende Farben oder lebhafte Lichter und starke Schatten hervorbringen, die trotzig nah an einander stehen, den Blick, und sind den Gesetzen der Harmonie zuwider. Der Maler findet in seiner Freiheit, dem Stoffe Farben zu geben, welche geschickt sind, sich mit denen von andern Körpern zu vereinigen, und sie alle freundschaftlich zu machen. Da er übrigens seine Falten so disponiren kann, daß sie vom Tag getroffen, oder desselben beraubt werden, so ruft er das Licht an diejenigen Orte zurück, wo es nothwendig ist, oder läßt es durch Schatten verschwinden.

Eben so verhält es sich mit der Harmonie der Zusammensetzung oder der Abrundung des Stoffes. Sollen mehrere Figuren gruppiret werden? Die Drapperieen verketten dieselben, und füllen die Leeren aus, welche eine von der andern loszureißen scheinen möchten; sie erhalten die Blicke der Betrachter auf dem Hauptgegenstande, da sie ihm mehr Konsistenz und Etendüe ertheilen, und dienen ihnen vermöge ihrer Weite zur Basis. Ein Schleier, der nach der Willkühr des Windes flattert, macht die Zusammensetzung einer Figur nachläßig, umgrenzt sie angenehm. Jetzt gehen wir zu der letzten über.

Die Drapperieen müssen das Nackte des Körpers durchblicken und, ohne die Gelenke zu verbergen, fühlen lassen. Deswegen hat man ein einfaches Mittel, welches vortreffliche Künstler mit strengster Genauigkeit

anwenden. Sie zeichnen die Figur, die sie drappiren, erst nackend, und sagen, daß sie ohne diese Vorschrift fehlen, und an der Proportion der Theile, deren Umriß sie bisweilen in der Verworrenheit der Falten verlieren, zusetzen und von ihr abschneiden könnten.

Die Drapperie ist daher kein Mittel, sich weder der Genauigkeit, welche das Ganze einer Figur, noch auch der Feinheit zu überheben, welche der Umriß verlangt.

Ein mittelmäßiger Künstler, den eine Verkürzung in Verlegenheit setzt, glaubt seine Nachlässigkeit oder Schwäche unter einem Haufen Falten zu verbergen. Aber er betrügt sich; das Auge des aufgeklärten Kritikers wird vielleicht seinen Fehler an der Mühe bemerken, die er anwendet, ihn zu verbergen, und viele werden von dem, was der Natur nicht gemäs ist, unangenehm gerührt werden. Das Beste ist, man überwinde die Schwierigkeiten des Umrisses durch ein ernstes Studium des Nackenden, und die Drapperie wird nicht so sehr die annehmen müssen, welche ihr der Umriß der Glieder vorschreibt, und die einfachen Falten werden durch nichts den Blick verwirren.

Da aber von den mehrsten Vorschriften durch eine allzustrenge Beobachtung ein falscher Gebrauch gemacht wird, so muß man, um das Nackte durch die Drapperieen fühlen zu lassen, nicht jeden Theil des Körpers so enge in sie einschließen, daß die eingezwängten Glieder den auf sie geleimten Drapperieen zur Form zu dienen scheinen. Eben so darf man den Bekleidungen keine so große Weite geben, um die Figur nicht unter dem Gewicht der Stoffe zu erdrücken, oder in einer

Menge von Falten schwimmend das Beiwerk zu seyn scheine, da die Drapperieen zum Hauptgegenstande werden.

Bei dieser Gelegenheit will ich einen Augenblick über den Gebrauch jener kleinen Figuren nachdenken, welche die Maler Gliedermänner nennen, weil dieser Gebrauch in Ansehung des Studiums der Drapperieen geduldet werden zu müssen scheinen möchte, ja vielleicht durch das Beispiel einiger geschickten Maler, wie z. B. Poußins, für diesen Gegenstand geheiliget seyn dürfte. Beurtheilt man aber die Güte eines Mittels, vergleichet man nicht die daraus entspringenden Unbequemlichkeiten mit dem Nutzen, den man daraus schöpfen kann? Ist dem also, so muß ich eine Verfahrungsart verdammen, die für eine Kunst gefährlich ist. Gehen wir aber in einige Details hinein.

Die Maler, welche sagen, man könne die Figur blos richtig zeichnen, wenn man sie nach der Natur studire, finden Mittel, in diesem Studium diejenigen Schwierigkeiten zu überwinden, die ihnen natürliche Unstätigkeit entgegensetzt, welche bewirkt, daß eine lebende Figur in keiner unveränderlichen Stellung bleiben kann; sie überwindet auch die Schwierigkeit der Unbeständigkeit des Lichts, das bei dem Malen einer nackten Figur jeden Augenblick abnimmt und sich ändert. Wie halten dieselben Künstler eben diese Schwierigkeiten für unüberwindlich, wenn sie das Studium einer Drapperie zum Gegenstande haben? Warum will man dieselbe an eine unrichtige Darstellung anheften, und in der Hoffnung, die Farbe und die Falten eines Sammets genauer nachzuahmen, auf das Feuer Verzicht

thun, welches prompte Mittel eingeben muß, dasjenige darzustellen, was man nur wenige Augenblicke vor Augen haben kann?

Ferner setzet sich der Künstler der Gefahr aus, endlich in die Fallstricke der Figur zu fallen, deren lächerliche Formen in das Gemälde übergehen, und die, welche er von einer lebenden Statur entlehnt hatte, unrichtig oder kalt und leblos zu machen. Und was trägt sich noch zu? Der Stoff, nach dem Gliedermanne studirt, und weit mehr als das übrige Gemälde ausgeführt, vernichtet die Einheit der Nachahmung, entstellt die dargestellten Gegenstände, und jener mit so vieler Geduld nachgeahmte Sammet bietet dem hellsehenden Auge eine Schwerfälligkeit der Arbeit oder eine Weichheit der Tinte dar, welche macht, daß man die verschwendete Zeit des Künstlers bedauert.

Titian, Paul von Verona, und vorzüglich Vandyk muß man folgen. Die Drapperieen des letztern sind nachläßig, wahr, und mit einer Leichtigkeit behandelt, welche einen Künstler anzeigt, der über diese Details erhaben war. Untersuchet man seine Arbeit und seine Tusche in der Nähe, so siehet man, wie wenig ihm die reichsten Stoffe kosteten; sie erhalten, in der gehörigen Entfernung das Gemälde zu betrachten, den Vorzug vor den mühsamsten und kältesten Meisterstücken dieser Art. Zu dieser schönen Behandlung gelangt man, wenn man diesen Theil im Großen studiret, und jedem Stoffe diejenige Tinte giebt, welche den Charakter derselben wieder vorstellig macht, ohne sich in der Menge von kleinen Lichtern, Halbtinten und Schatten zu verlieren, welche eine Drapperie darbietet, die unbeweg-

lich über einen Gliedermann ausgebreitet und dem Auge allzunah gestellt ist.

Endlich noch eine Betrachtung über die Manier, die alten Bilder zu drappiren. Fast alle Figuren scheinen nach nassen Stoffen drappirt zu seyn. Diese Stoffe sind in verschiedene Ordnungen kleiner Falten eingetheilt, welche die Formen des Körpers deutlich unterscheiden lassen. Doch giebt es einige Ausnahmen; und man hat Stücken griechischer Bilder gefunden, welche in Ansehung der Drapperieen in einer größern Manier behandelt sind.

Rathe ich den Malern, in der Manier zu drappiren die Antike nicht sclavisch nachzuahmen, so bin ich von der Anmaßung, dieselbe zu tadeln, weit entfernt. Die Alten sind durch das, was unsern Statüenbildnern bisweilen begegnete, hinlänglich gerechtfertiget, welche, da sie eine große Manier und große einfache Falten affektiren wollten, den Betrachter in Ungewißheit ließen, ob das, was sie sahen, die Nachahmung von zufälligen Gestalten eines Felsen, oder weiche Falten eines Stoffes wären. Da von der Biegsamkeit eines Taffet nichts mehr entfernt ist, als der Anblick, den uns die Oberfläche eines Steins gewährt, so muß man von den Zufälligkeiten der Drapperieen das auswählen, was ihre Geschmeidigkeit und Beweglichkeit mehr charakterisirt, vorzüglich da man durch den Glanz die Mannichfaltigkeit der Farben, und durch das Spiel des Lichts den Geist nicht darauf zurückführen kann.

Drapperieen.

Eine Figur mit Drapperieen.

Um gut zu drappiren, müssen die Falten groß und

ihrer wenig seyn; weil große Formen große Massen von Licht und Schatten hervorbringen, und kleine Formen das Gesicht verwirren. Die kleinen Falten müssen wenigstens in Gruppen getheilt werden, damit eine Menge Falten blos untergeordnete Theile einer Masse seyen, welche von einer Hauptfalte gebildet wird, und die subalternen Falten durch ihre geringere Tiefe nicht der allgemeinen Wirkung des Lichts schaden.

Nach der obigen Bemerkung tragen die Farben der Drapperieen zu der Harmonie des Ganzen bei, und können die Wirkungen ersetzen, welche das Helldunkel nicht allein hervorbringen kann. Nebst dem müssen die Grundsätze des Helldunkels die Kunst zu drappiren beherrschen. Beschattet man aber die Stoffe der Falten allzu tief, so möchte es scheinen, als ob jene Falten in die Glieder selbst eindrängen und sie durchschnitten.

Zeigen die Bewegungen der Falten die lebhaftere oder ruhige Bewegung der Figuren, so werden die Drapperieen zu dem Leben, dem Charakter, dem Ausdruck der Figuren beitragen; die Farbe und die Art der Stoffe helfen den allgemeinen Ausdruck bewirken. Feine und glänzende Drapperieen passen nicht zu einem traurigen Gegenstand. Thyest wird in dem Augenblicke, wo er das Fleisch seiner Söhne in seinen Eingeweiden, so zu sagen, murren hörte, in keine heitern Farben gekleidet seyn. Die Farbe der Bekleidung der Porcia wird das Auge nicht erfreuen, wenn die Seele des Betrachters von Traurigkeit ergriffen seyn muß, da er sie glühende Kohlen verschlingen sieht.

An einem heiteren Gegenstande aber werden alle Drapperieen glänzend und leicht seyn.

Die Drapperieen müssen auch mit dem Alter und Charakter der Figuren übereinstimmen. Für die Jugend schicken sich heitere Farben, dunkle Farben, höhere Stoffe für das höhere Alter. Eine ehrwürdige Person wird nicht wie eine wollüstige gekleidet seyn. Eine majestätische Prinzeßin, eine weise Mutter wird in Ansehung der Bekleidungen mit keiner Buhlerin verwechselt werden.

Auf den Einwurf, daß die Natur im Allgemeinen mit diesen Grundsätzen nicht übereinstimme, kann man antworten: die Grundsätze beziehen sich auf das Idealische der Kunst, und eben diesem Idealischen verdanke die Kunst ihre Vollkommenheit.

Stellet der Künstler eine Figur dar, welche in der Luft fliegt, so muß er durch die Drapperie zu erkennen geben, ob sie in die Höhe steigt, oder sich herunterläßt. Steigt sie in die Höhe, so drückt eine Säule der oberen Luft auf die Drapperie; läßt sie sich herab, so stützet und erhebt eine Säule der untern Luft dieselbe.

Die auf jedem Gliede liegenden Falten und das allgemeine Spiel der Drapperie müssen anzeigen, ob die Figur in einer Handlung ist, oder war, ob die Handlung in ihrem Anfange oder Ende, ob die Bewegung langsam oder heftig gewesen ist. Alles dieses beruht auf der Nachahmung der Natur und auf dem Idealischen. Der Künstler kann eine Figur, welche fliegt, läuft, mit mehr oder weniger Heftigkeit sich bewegt, nicht vor sich hinstellen, um sie mit Muse zu kopiren.

Der Reichthum der Drapperieen und der Verzierungen auf ihnen, sagt de Piles, macht einen Theil

ihrer Schönheit aus, wenn der Maler einen guten Gebrauch davon zu machen weis. De Piles hatte Gefühl für den Glanz der venetianischen Schule, und liebte reiche und geschmückte Stoffe. Er hatte jedoch so viel gesunden Verstand, um zu fühlen, daß die Verzierungen, Blumen und Zeichnungen der Stoffe sich nicht für des Gewand schicken, mit welchem man eine Gottheit bedeckt, und daß die Drapperieen keinen andern Reichthum haben dürfen, als den der Größe und des Edeln der Falten, welche dieselben bilden. Diese Bemerkung hätte ihm einsehen lernen können, daß diese Verzierungen in denjenigen Stoffen, die ihre Größe in sich selbst haben, eben so sehr am unrechten Orte angebracht sind, daß jene Stoffe blos mit ihrem eignen Adel und mit dem ihm zukommenden Ausdruck geschmückt seyn dürfen, und daß die niedrigere Kunst der Fabrikanten der Stoffe nicht würdig ist, sich mit der Kunst der Malerei in der erhabenen Gattung zu verbinden.

Der Maler macht bisweilen einen bescheidenen Gebrauch von schönen Stoffen, weil sie schöne Töne und schöne Falten darbieten. Aber er darf nicht vergessen, daß er in Gegenständen der alten Geschichte keine Seidenstoffe anbringen könne, ohne gegen das Uebliche zu fehlen, weil in dem Alterthume die Seide noch nicht im Gebrauch war.

Die Eitelkeit putzet sich, wahre Größe ist einfach, und diese wahre Größe muß der große Maler darstellen. Die physisch und moralisch schöne Natur ist der Gegenstand seiner Nachahmung. Das Ideal der Kunst bestehet nicht darin, daß sie die Helena reich, sondern

daß sie dieselbe schön malen. Je weniger fremde Zierrathen ein Gegenstand hat, desto schöner wird er seyn, wenn der Künstler Genie hat. Ein schönes Weib, in einem einfachen Stoffe edel drappirt, wird in einem Gemälde weit schöner seyn, als wenn sie mit Perlen und Gold beladen wäre. In der Natur sucht ein König bisweilen seine Majestät durch den Reichthum seiner Bekleidungen zu stützen; in der Kunst aber muß ein König blos durch seine persönliche Majestät groß seyn, welche der Künstler auszudrücken sich bemühet. Ahasverus ist in Poußins Gemälde weniger geputzt, und bewohnt ein weniger reiches Zimmer, als in dem Gemälde des de Troyes; aber er ist dem ersteren größer, als im letzteren.

Die Maler müssen bey ihren Drapperieen die Natur zu Rathe ziehen. Einige Maler geben vor, sie aus dem Kopfe machen zu können; ohne Zweifel aber hat ihnen die Natur in diesem mannichfaltigen Theile viele Dinge dargeboten, die sie nicht wußten, oder sich ihrem Gedächtnisse nicht darstellten.

Der Gebrauch der römischen Schule, welche die Drapperieen nach der Natur zeichnete, darf von den Koloristen nicht angenommen werden, weil die Natur Töne und Lichter hervorbringt, die dem Werke mehrere Vollkommenheit geben. Jedoch ist Rafael, der sich nach diesem Gebrauch richtete, immer der größte Meister in der Kunst geblieben, Drapperieen zu entwerfen und den Falten die schönste Ordnung zu geben. Selbst bis zur idealischen Schönheit hat er sich in diesem Theile emporgeschwungen.

Hören wir über jenes großen Künstlers Manier zu drappiren den berühmten Künstler Mengs.

„Rafael, spricht er, befolgte in der Manier, die Falten des Gewandes zu werfen, anfänglich seinen Meister Perugin, verbesserte sie aber durch das Studium der Werke des Massaccio, und noch mehr durch Bartolomäus de San Marco, und verließ den Geschmack der Schule seines Meisters ganz, als er die Antike sah. Er entdeckte in den Basreliefs der Antike den großen Geschmack in dem Wurfe der Falten, und bedachte sich nicht ihn einzuführen.

Er entdeckte nach den Grundsäzen der Alten, daß das Nackende die Hauptsache sey, daß die Drapperieen blos als Nebensache betrachtet werden müssen, und bestimmt seyen, das Nackende zu bedecken, nicht aber zu verbergen; daß sie nothwendig, und nicht das Spiel der Laune seyn müssen; daß folglich das Gewand weder zu enge, weil es sonst die Glieder zwängen würde, noch zu weit seyn dürfe, weil sie sich sonst darin verwirren würden, und daß der Künstler dasselbe der Größe und Stellung der Figur gemäs bilden müsse. Er sahe, daß die großen Falten auf die großen Theile des Körpers gelegt werden müssen, und daß sie nicht durch kleine untergeordnete Falten durchschnitten werden dürfen; daß man, wenn die Natur des Gewandes jene kleinen Falten verlangt, ihnen wenige Erhabenheit geben dürfe, damit sie beständig denen nachstehen, welche die Hauptparthieen ausmachen.

Er machte seine Drapperieen weit, ohne unnüze Falten, mit Brüchen an den Orten der Gelenke. Die Form des Nackenden zeigt ihm die Form der Falten der

Drapperie an, und auf großen Muskeln bildete er große Massen. Wenn sich der Theil in einer Verkürzung zeigte, so bedeckte er ihn mit eben so vielen Falten, als er gehabt haben würde, wenn er gerade gewesen wäre; aber er stellte jene Falten, wie jenen Theil, den sie bedeckten, verkürzt dar.

Er hütete sich sehr, einer fliegenden und nichts bedeckenden Drapperie die Form oder Größe irgend eines Theiles des Körpers zu geben. Er setzte große und tiefe Augen in dieselben, und gab den Falten Formen, welche ganz unzweideutig von denen irgend eines Gliedes unterschieden waren.

Er suchte nicht zierliche, sondern nothwendige Falten anzubringen, und den Theil gut darzustellen, welchen sie bedeckten. Die Formen derselben sind eben so verschieden, als es die Formen der Muskeln untereinander sind. Sie sind nie rund, noch viereckigt.

Er gab den hervorspringenden Theilen größere Falten, als denen sich verlierenden, und legte nie große Falten auf einen verkürzten, noch kleine auf einen entwickelten Theil.

Große Augen und tiefe Einschnitte waren nur auf Einbiegungen angebracht, und er legte nie zwei Falten von einerlei Größe und einerlei Form neben einander.

Man sieht, daß die Luft die allgemeine Ursache der Bewegung seiner fliegenden Drapperieen ist; sie werden nicht wie seine übrigen Drapperieen von ihrer eigenen Schwere gezogen und so platt gedrückt.

Bisweilen ließ er auch die Säume der Drapperieen sehen, um zu zeigen, daß seine Figuren nicht in einen einfachen Sack gekleidet sind.

Die Form der Haupttheile und die specifische Schwere der Luft sind Ursachen seiner Falten.

Man erkennt in seinen Werken an den Falten der Drapperie, welches den Augenblick vor der Handlung die Stellung der Figur, und ob der Arm z. B. vor der wirklichen Handlung ausgestreckt oder eingezogen war. Dieses ist ein Ausdruck, den er stets wieder darzustellen suchte, weil er in der Natur ist, und auch in der Natur ist es, wo man ihn studiren muß; in der vollkommenen Ruhe des Gliedermannes würde man ihn nie finden.

Wenn die Drapperieen die Glieder nur halb, oder z. B. einen Fuß, einen Arm nur unvollkommen bedecken, so trug er Sorge, daß sie das Glied, welches sie zum Theil unbedeckt lassen, schräge durchschnitten.

Seine Falten sind von dreieckigter Form. Die Ursache dieser Form liegt in der Natur: jede Drapperie strebt sich auszuweiten und auszubreiten, und da ihre eigene Schwere sie zu gleicher Zeit nöthiget, sich auf sich selbst zurück zu falten, so breitet sie sich von einer andern Seite aus, wodurch sich Dreiecke bilden.

Er bemerkt, daß die Bewegungen des Körpers und seiner Glieder die Ursache der actuellen Stellung der Drapperieen und der Bildung der Falten sind. Seine ganze Behandlungsart ist nichts als eine Entwickelung und ein Beweis dieser Theorie, und jede Manier zu drappiren, welche dieser Bemerkung zuwider wäre, würde fehlerhaft seyn."

Siebentes Kapitel.

Vom Landschaftsgemälde und der Perspektive.

Landschaft bezeichnet in der Kunst die Darstellung einer Gegend, einer Landscene, oder der ländlichen Natur überhaupt. Darstellungen, die die Malerei von Gegenden giebt, welche hier einen unerschöpflichen Stoff für ihre Zaubereien findet, werden Landschaftsgemälde genannt. Aussichten oder ländliche Scenen können erstlich so dargestellt werden, wie sie sich dem Anblicke darbieten, oder wie sie wirklich sind. Der Künstler kann aber auch zweitens in seinem Gemälde die wirkliche Natur zwar zum Grunde legen, sie aber in gewissen Theilen so abändern, daß ihre Darstellung ein Gemisch von Nachahmung und Ideal sehen läßt. Drittens kann auch ein Artist, ohne seine Werkstätte zu verlassen, ländliche Natur malen. In diesem letztern Falle setzt der Künstler seine Landschaftsdarstellung aus Scenen zusammen, die er sich nach vorkommenden Verbindungen und Abwechselungen in Gegenden dichtet, kolorirt und beleuchtet sie wirklich nach dem Bilde, das seiner Seele von den Farben und Lichtern der wirklichen Natur vorschwebt. Gegenden oder Scenen, die der Künstler mit der größten Treue nachahmt, und sie ganz so darstellt, wie sie wirklich sind, werden Prospekte genannt. Man sagt daher von einem Artisten, der die ländliche Natur so nachzuahmen pflegt, daß er Prospekte zeichne und male. Gegenden, die zum Theil

Nachahmungen der wirklichen Natur, zum Theil aber auch Werke der Einbildungskraft sind, werden gemischte Landschaften oder zusammengesetzte Prospekte genannt. Landschaften endlich, die nur allein Erinnerung und Einbildungskraft des Künstlers hervorbringt, heißen idealische Landschaften, idealische Darstellungen der ländlichen Natur. Die Prospekte ermangeln oft, wegen allzugroßer Genauigkeit, jenes Gefälligen und Anmuthigen, das ihnen Einbildungskraft sehr bald gegeben haben würde. Die gemischten Landschaften oder zusammengesetzten Prospekte erheben dagegen durch ein glückliches Anbringen der Perspektive, und durch eine schön gewählte Beleuchtung oft alle Reize der Einbildungskraft. Die idealischen Darstellungen endlich sind als die erste und wichtigste Gattung der Landschaften zu betrachten; in ihnen kann sich der große Meister am vorzüglichsten zeigen; sie erfodern das größeste Genie, und aus diesem Grunde hat auch diese Gattung die größesten und schönsten, und die schülerhaftesten und schlechtesten Darstellungen der ländlichen Natur aufzuweisen. Ich will jetzt meinen Lesern Einiges über diese drei verschiedenen Gattungen der Landschaften mittheilen.

Prospekte.

Die Prospekte sind ihrer Natur nach die wahrsten aller landschaftlichen Darstellungen; aber sie können nie, als Werke der Kunst betrachtet, die höchste Bewunderung verdienen. Sie sind in Rücksicht einer Landschaft ganz das, was Portraits in Beziehung auf Geschichte sind. Wir wollen über diese Vergleichung einen Augenblick nachdenken. Wir fühlen ein Portrait einen Haupteindruck

eindruck auf uns machen, wenn wir die dargestellte Person augenblicklich erkennen und für sie ein besondres Interesse empfinden. Noch kann uns auch eine gewisse Wahrheit in der Nachahmung, die man Wahrheit der Natur nennt, rühren. Wir empfinden ihre Kraft, wenn wir z. B. Portraits von Vandyk, Titian und Rembrand sehen, wo sich uns die männliche oder weibliche Figur zu nähern und gleichsam mit uns sprechen zu wollen scheint; minder lebhaft, aber allgemeiner ist der Eindruck, den ein Portrait durch das Besondere in der Gesichtsbildung oder der Drapperie hervorbringt. Wir wollen nun dieses auf Landschaftsvorstellungen anwenden. Hier interessirt aber die Aehnlichkeit, von der ich gesprochen habe, alle diejenigen, die in der Darstellung die wirkliche Natur, die der Künstler mit Genauigkeit nachzuahmen suchte, sogleich erkennen. Dieses ästhetische Vergnügen kann nun von dem Besitzer, dem Künstler, und endlich auch von demjenigen genossen werden, den gewisse Ursachen noch ein besonderes Interesse an der dargestellten Gegend nehmen lassen. Es wird nicht unnütz seyn, die verschiedenen Eindrücke, von denen sich hier das Wesen eines jeden gleichsam erschüttert fühlt, etwas näher zu bestimmen. Der Eindruck, den der Besitzer erfährt, schränkt sich blos auf sein Ich ein, und hängt von dem Persönlichen ab. Wichtiger sind hingegen die Eindrücke, die Künstler bei dem Zeichnen oder Malen einer Landschaft und bei dem Anblicke der werdenden Aehnlichkeit empfinden, die sie in ihre Vorstellung zu bringen suchen. Natur und Kunst trägt da wechselseitig zu dem warmen Gefühle bei, das dem Künstler die Feder oder den Pinsel ergrei-

fen hieß. Schwerlich wird derjenige, dessen Hand die Schönheiten der leblosen Natur nie zu zeichnen versuchte, sich einen richtigen Begriff von dem begeisterungsvollen Gefühle machen können, das den Künstler beseelt, wenn er bei dem Anblicke und der Betrachtung bezaubernder ländlicher Scenen den Gedanken ihrer Nachbildung faßt, und sich ganz in jener glücklichen Stimmung befindet, die ihn mit wahrer Anhänglichkeit und Liebe malen läßt. Oft sieht da der Künstler schon in dem Augenblicke, wo er die Feder oder den Pinsel auffsetzt, das Werk beendiget und geschaffen nach seinem Wunsche vor sich liegen. Mit jedem Zuge, jedem Striche, den er thut, fühlt er in sich ein Vergnügen entstehen, das ihm durch die Hindernisse und Schwierigkeiten, die er da findet, und durch die die Natur seine Hoffnungen täuschen zu wollen scheint, das ihm endlich auch mit jeder neuen Bestrebung und jedem glücklichen Fortschritte reizender und seliger wird. Aber alle diese Gefühle, die in der Stunde der Begeisterung die Seele des Künstlers durchströmen, überwiegt das Entzückende jener Befriedigung, deren Genuß den Künstler beglückt, wenn er sich von dem Urbilde entfernet, und in der Nachahmung jene Wahrheit der Natur und mit ihr Schönheiten erblickt, die er nie gekannt, und von denen er nie eine Vorstellung gehabt haben würde, wenn er sie nicht selbst aus der bezaubernden Natur geholt hätte. Hier malt sich uns ein Bild jenes seligen und alles überwiegenden Vergnügens, das die Künste und die Anwendung des Talents durch sich und nur für sich genießen läßt. Möchten diese entzückenden, nie in Unruhe und Schmerz sich auflösenden Freuden, die dem Menschen alle seine son=

stigen Sorgen und Unannehmlichkeiten vergessen, und ihm die Augenblicke der Zeit so harmlos und ruhig verfließen lassen, möchten sie doch mehr gekannt seyn, sie würden dann gewiß die Zahl der Geschäftslosen, jener unglücklichen Opfer der tödenden Langweile, vermindern, die allenthalben den folternden Qualen des Müssiggangs zu entfliehen suchen, und sich allenthalben von ihnen verfolgt sehen! Die Aehnlichkeit interessiret also den nachahmenden Künstler in der Landschaftsvorstellung, wie den Besitzer die schöne Natur, die er in ihr nachgeahmt sieht. Aber noch lebhafter als beide kann die Landschaftsvorstellung denjenigen interessiren, dem diese nachgeahmten ländlichen Scenen angenehme Träume, selige Bilder der Vergangenheit in das Gedächtniß zurückrufen. Man erinnert sich hier an einen Wollmar, der mit thränendem Auge eine schön nachgeahmte Vorstellung seiner vaterländischen friedlichen Hütten und der seligen Flur seiner Julie sah. Dieses wenige wird für diejenigen befriedigend seyn, die Gefühl mit Kunstgeschmack verbinden. Ich erinnere nun an jene Empfindungen, welche in Landschaftsvorstellungen jene Wahrheit in uns entwickelt, die in der Sprache der Kunst Gefühl der Natur genannt wird. Diese Empfindungen, diese Eindrücke beruhen auf der ästhetischen Kraft dieser Wahrheit, die uns eigentlich so hinreißt und fesselt, daß wir ihr selbst wie durch einen gewissen Instinkt huldigen. Und diese augenblicklichen Erschütterungen des Empfindungsvermögens sehen wir bei Werken der Malerei besonders Statt finden. Oft weis daselbst der Künstler das Eigentliche dieser und jener Schönheit sich nicht anzugeben, deren Wirkung seinem

Gemälde so viel Reize ertheilt, und nicht selten empfindet da ein Betrachter alles Anziehende eines Stückes, ohne sich die Ursachen seines ästhetischen Vergnügens enthüllen zu können. Was jene Eindrücke und Empfindungen betrifft, die das Außerordentliche oder Besondere ländlicher Scenen verursacht, so gründen sie sich auf das Vergnügen, das der Mensch in dem Zustande seiner lebhaft gerührten Empfindsamkeit genießt; ein Zustand, in welchen ihn weniger gewöhnliche Gegenstände versetzen können. Diese Eindrücke und Empfindungen bestimmen sich übrigens nach seinem Charakter, und sehr oft auch selbst nach dem augenblicklichen Zustand seiner Seele. So bemächtiget sich oft des empfindsamen Betrachters landschaftlicher Vorstellungen ein schauerliches Gefühl bei dem Anblicke der Gebirge und Felsen, der Fluthen und Klüfte, die er in ihnen schön nachgeahmet sieht; er vergißt da gleichsam einige Augenblicke der übrigen Scenen und Parthieen, die sich ihm noch darbieten, und beschäftiget sich nur mit dem Großen und Nachdrucksvollen dieser Aussichten. So ergötzet sich der Melancholische an der Darstellung einer einsamen Hütte, eines dunkeln Waldes, einer traurigen und Menschenleeren Wildniß, weidet sein Auge an der Natur, die er für Gefühle der Schwermuth so einladend findet, und unterhält jede Empfindung, die in ihm die Betrachtung derselben veranlaßt. So betrachtet endlich auch derjenige, dessen Seele jetzt in den seligen Ton des Frohsinns und der Freude gestimmt ist, mit innigem Wohlgefallen die Nachahmung einer sanften gefälligen Gegend, eines geschmückten Thales, einer schön beblümten Wiese oder einer sonstigen lächelnden

und anmuthigen Scene der Natur. Diese Bilder erinnern mich an diejenige Gattung landschaftlicher Gemälde, die ich zusammengesetzte Prospekte oder gemischte Landschaften genannt habe. Sie sind es, die mich itzt beschäftigen sollen.

Gemischte Landschaften.

In den gemischten Landschaften legt der Künstler, wie ich schon bemerkt habe, die schöne Gegend, die ihn begeisterte, zum Grunde, erlaubt sich aber in Ansehung ihrer einzelnen Parthieen, in Ansehung des Außerwesentlichen und der Wirkung derselben verschiedene Abänderungen, die ihm die Einbildungskraft zu einer glücklichen Einmischung höherer Schönheiten darbietet. Diese Gattung landschaftlicher Darstellungen ist es, in welcher wir eine so große Anzahl holländischer Künstler sich auszeichnen sehen. Potter, die van der Velde, Ruysdael, Berghem, Herrmann und noch viele Andere haben uns bekannte Gegenden gemalt, und dadurch, daß sie sie mehr oder weniger nachahmten, oder mehr oder weniger abänderten, noch reizender und schöner dargestellt. Einige holländische Künstler haben indessen auch von gewissen Landschaften Vorstellungen geliefert, wie z. B. van Goyen, und Hadrian van der Velde; von einigen Künstlern kennet man auch idealische Landschaften, wie z. B. von Poelenburg, Philipp Wouwermann; und es hätten aus diesem Grunde die holländischen Künstler auch einen Platz unter den erfindenden Landschaftsmalern; weit öfterer findet man hingegen in den Landschaften dieser Künstler das Land, das sie bewohnten. Ihr ämsiges Studium, das sich uns durch

die Menge ihrer Zeichnungen und Gemälde verräth, hat in die meisten ihrer Stücke so viel wirkliche Natur gelegt, daß man sogleich an gemischte Landschaften erinnert wird, sobald man nur in Ansehung landschaftlicher Darstellungen die niederländische Schule nennen hört. Es scheint auch, als wenn selbst die Natur die Künstler dieser Schule an diese Gattung landschaftlicher Darstellungen habe fesseln wollen. Sie stellte erstlich mannichfaltige und für die landschaftliche Darstellung so einladende Schönheiten vor ihre Augen, und gab ihnen dann als Bewohnern eines kälteren Himmelstrichs einen gemäßigten Charakter, der dem Kunsttalente, das sie zeigten, und von dem sie auch den schönsten Gebrauch machten, angemessen war. Und wirklich, allenthalben lässet dem niederländischen Künstler sein Vaterland anmuthige Fluren und Wiesen, zahllose Kanäle, fruchtbare Weiden und Heerden sehen. Dörfer, wo sich das Ländliche mit dem Zierlichen vereinigt, und deren Aeußeres und Inneres Wohlstand und Reichthum ankündiget, ländliche Gastmahle, Hochzeitfeste, Jahrmärkte, Kirchweihen — dies sind die glücklichen Gegenstände, die sich da dem Künstler ungesucht darbieten, die ihm den reichhaltigsten Stoff zu freien Nachahmungen und insbesondere zu jenen charakteristischen Schilderungen geben, die uns augenblicklich jene Gegenden, auch wenn wir sie selbst nicht gesehen haben, erkennen lassen. Da hat der Künstler endlich auch besonders Gelegenheit, Schenkgesellschaften und Zusammenkünfte von Trinkern zu beobachten, wo sich die Leidenschaften nicht selten in ihrer niedrigsten, aber wahrsten Gestalt zeigen, und denen sich daher der Künstler,

der die Natur allenthalben studiren muß, nicht wie der Gebildete anderer Stände gänzlich entziehen darf.

Dies ist ein Theil des Reichthums, den der niederländische Künstler in seiner Natur findet, und dessen Naturell, in Beziehung auf schöne Kunst, Geduld, Fleiß, Geschmack an Zierlichkeit und Hang zu einer ruhigen und sitzenden Lebensart charakterisirt. Viele von ihnen lebten auch für sich und einsam in dem Orte, wo sie geboren worden waren. Nie hat bei ihnen die Kunst, wie in Italien und Frankreich, Akademien gehabt; indessen sind die schönen und zahlreichen Werke, die man von ihnen kennt, und die sich größtentheils in den Sammlungen reicher Kaufleute befinden, Veranlassung gewesen, sie eine besondere Schule ausmachen zu lassen, die auch unter dem Namen der Niederländischen allgemein bekannt ist.

Um große Werke der Malerei zu studiren, durften sie nicht in entlegene Gegenden reisen. Sie fanden fast in allen Städten ihres Vaterlandes Sammlungen, wo sie die schönsten und vollkommensten Stücke aus allen Gattungen dieser Kunst aufgestellt sahen. Die Kabinets ihrer reichen Mitbürger zeigten ihnen die schönsten Nachahmungen, und die Natur zauberte um sie herum die schönsten Urbilder. Wollten sie Heerden Thiere nachahmen, so konnten sie dieselben, und alle ihre verschiedenen Stellungen, die sie zu sehen wünschten, aus ihren Wohnungen beobachten. Wollten sie wasserreiche Landschaften und Seen darstellen, so durften sie nur von einem Ufer gegen das andere schiffen, und es zeigten sich ihnen die herrlichsten Schauspiele. In ihrem Boote konnten sie da die mannichfaltigen Abstufungen

des Lichts, und die verschiedenen Wirkungen studiren, die eine Menge von Barken, Schiffen, Seehäfen, Ankerplätzen und Kanälen macht. Wollten sie ihre Kolorits erhöhen (monter), so fanden sie in ihren Städten jene glücklichen Mischungen von Bäumen, Alleen, Seegeln und malerischen Brücken, die ihnen durch Abspiegeln in den Wellen der Kanäle, und durch Verschiedenheit der Farben die glänzendsten Gemälde darstellten.

Belgien ist also das Land, wo es für die zusammengesetzten Vorstellungen oder gemischten Landschaften die meisten Künstler geben kann, und wo auch schon eine große Menge die Reichthümer der Natur für diese Gattung landschaftlicher Darstellungen benutzt hat. Ich gehe nun zu den idealischen Darstellungen der ländlichen Natur über.

Idealische Landschaften.

Um uns von dieser Gattung landschaftlicher Darstellungen eine richtige Idee machen zu können, müssen wir uns nach Deutschland, Frankreich und insbesondere Italien versetzen. In diesen Ländern haben die Maler weniger auf dem Lande und weniger einsam wie die Künstler Belgiens gelebt; die schönen Gegenden selbst sind auch da nicht so einander genähert, sie liegen zerstreuter, und man muß, um Gebrauch von ihnen machen zu können, sie aufsuchen und unter ihnen wählen. Aber wenn wir jetzt in Ansehung des Gegenstandes, der uns beschäftiget, bei Italien stehen bleiben, so finden wir dagegen die wirklich schöne Natur weit malerischer, und sich durch weit erhabenere Charaktere

als jede belgische Gegend auszeichnen. Wir sehen ferner in dem Klima Italiens den Geist des Naturell feuriger, als auf den Ebenen und in den Gefilden des niederländischen Landschaftsmalers. Dichtkunst, Musik, und alle andern schönen Künste beflügeln da auch endlich noch die Einbildungskraft, und leiten sie allmälig zu dem schönen Ideal hin. Und dies sind einige Ursachen, warum wir in Italien die Geschichtsmaler nur große und heroische Süjets bearbeiten, und die Landschaftskünstler nur den Schöpfungen ihres Talentes sich überlassen sehen. Auch hat der Nationalcharakter, der den Bewohnern Italiens Geschmack an Schauspielen, Festen, und folglich an dem geselligen Leben finden läßt, in Rücksicht der nachahmenden Kunst große und zahlreiche Schulen gebildet; endlich gaben auch noch in diesem Lande die vielen kleinen von einander abgesonderten Staaten, und die mannichfaltigen Verbindungen der Künstler unter sich zu Nacheiferungen Gelegenheit, die das Kunsttalent noch mehr zu großen Unternehmungen befeuern, und ihm zu auszeichnenden Fortschritten Gelegenheit geben.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen, über welche ich mich hier nicht weiter ausbreiten darf, wird man, wie ich wenigstens glaube, leicht ahnen können, daß große und majestätische Scenen der Natur, ehrwürdige Werke der Baukunst, alternde Ruinen, deren Anblick an Schilderungen der Geschichtsforscher und Dichter erinnert, bei dem italienischen Künstler den Inhalt seiner idealischen Landschaftsdarstellungen ausmachen werden. Sein Vaterland bietet seinem Anblicke diese Gegenstände dar, sein Geist selbst ist dichterischer, seine

Gefühle sind für das Große und Erhabene gestimmt, und es ist daher sehr natürlich, wenn da die Phantasie zu dem Wesentlichen in seinen Gemälden steile Gebirge, schäumende Kaskaden, sanft sich erhebende Hügel, Seen, fruchtbare Thäler wählt, und das Außerwesentliche in prächtigen Werken der Baukunst, antiken Tempeln, Größe und Majestät ankündigenden oder verfallenen und in Trümmern liegenden Denkmälern bestehen läßt.

Italien ist also besonders das Land, wo sich das Landschaftsideal in seiner vollen Schönheit zeigen kann, und auch wirklich gezeigt hat. Wohlthätig verpflanzte es einst das Saamenkorn schöner Kunst in die übrigen Gegenden Europens, und um des zarten Keimens sorgsam pflegen zu können, wallte der fremde Artist, gleich einem andächtigen Pilger, zu dem Land, dem er dieses unschätzbare Geschenk zu verdanken hatte. Und so sind aus Italien auch die höhern und heroischen Gattungen der bildenden Kunst, die Geschichtsmalerei und das schöne Landschaftsideal zu andern Nationen gekommen. So wie aber das Klima auf die leblose Natur Einfluß hat, eben so hat es auch Einfluß auf die Denkkraft, Sitten und Beschäftigungen derjenigen, die sie bewohnen. Und dieses ist die Hauptursache jener Verschiedenheiten, die uns in Rücksicht der Kunst die Schulen der verschiedenen Nationen sehen lassen.

Wir betrachten in diesem Artikel blos die Landschaftsmalerei, und wir bemerken schon auffallende Verschiedenheiten, wenn wir hier dem Werke eines italienischen Artisten ein Gemälde irgend eines französischen Künstlers entgegen stellen, Verschiedenheiten, die nur dem Klima

und der Natur ihr Daseyn verdanken. Nicht immer lächelt, wie in Italien, ein heiterer und wärmender Himmel in den Gegenden der ehemaligen Hauptstadt Frankreichs, wo doch in Vergleichung der übrigen Städte dieses Landes die schönen Künste hauptsächlich ihren Sitz zu haben scheinen. In ihnen finden wir auch nicht jene große und herrliche Natur, nicht jene majestätischen Werke der Baukunst, nicht jene ehrwürdigen Denkmäler oder Grauen erregenden Ruinen, die in Italien so oft den Blick des Gefühlvollen auf sich heften, und in seiner bewundernden Seele die Erinnerung an das ehemalige Rom oder das unvergeßliche Griechenland wecken. Auch ist der Bewohner Frankreichs für die Ruhe und die Reize des stillen ländlichen Lebens weniger empfänglich. Selbst das Getümmel und die Schrecknisse der Kriege unter seinen Königen haben ihn, der sich sonst in Ansehung seines Geschmacks und seines Aufenthalts so veränderlich zeigt, nicht für den glücklichen Genuß des nähern Umgangs mit der ländlichen Natur stimmen können. Das Mangelhafte der französischen Landschaftsmalerei muß uns daher weniger befremden; nur unvollkommen konnten hier die französischen Künstler den niederländischen und italienischen Artisten folgen. Sie malten mehr aus Uebung als aus Liebe zu ihrer Kunst, und dann nicht selten nach gebrauchten und übertriebenen Ideen, wo sie die für alle schöne Künste so gefährliche Manier annehmen mußten, nämlich Nachahmungen wiederum nachzuahmen. Man darf indessen nicht glauben, daß sich unter den Künstlern der französischen Schule keine großen Landschaftsmaler befänden. Sie haben allerdings auch

in dieser Gattung der bildenden Kunst einige glückliche Muster aufzuweisen. Nie darf man aber als solche die Lorrains und Poußins aufführen. Das glückliche Italien wurde der immerwährende Aufenthalt dieser Künstler. Sie liebten es, verlebten den größten Theil ihrer Tage in seiner schönen Natur, und genossen alle Vortheile, alle Reize dieses adoptirten Vaterlandes.

Im Ganzen genommen kann man aber immer, wie ich wenigstens glaube, mit Sicherheit behaupten, daß der größeste Theil der französischen Landschaftsmaler entweder zu idealisch gewesen ist, oder die fremden Nachahmungen der Natur zu sklavisch kopirt hat. Frankreich ist übrigens für den Landschaftsmaler von wichtigen, abwechselnden, nicht selten auch majestätischen, insgemein aber angenehmen, sanften und lächelnden Gegenden nicht ganz entblößt. Sein Klima hat in gewissen Provinzen sehr viel Aehnlichkeit mit dem schönen Klima Italiens, an welches es auch mit seiner mittäglichen Seite grenzt. Andere Provinzen lassen hingegen wieder Gegenden und Parthieen sehen, die der belgischen Natur nicht unähnlich sind. Seine Gebirge, seine Flüsse, seine Gefilde, seine schattigten Wälder, seine sehnungsvollen Thäler stellen dem Landschaftsmaler wahre glückliche Urbilder einer schönen Natur auf; aber seine an Geist so lebhaften Künstler sind träge, wenn sie, um diese Schönheiten zu nutzen, das Geräusch städtischer Vergnügen mit der einsamen Stille des Landes vertauschen sollen, und sie haben eben so wenig, wie die reichen Städter und Besitzer der Landgüter, einen wahren Sinn für das Schöne des Ländlichen und seiner einfältigeren Sitten. Der un=

widerstehliche Hang zum gesellschaftlichen Leben, und die reizenden Lockungen zur Zerstreuung fesseln sie an die Städte, wo auch dieser Geschmack gewiß vollkommener als auf dem Lande befriediget werden kann.

Endlich studiren auch die französischen Landschaftsmaler ihre Urbilder nicht genau genug, ob sie sich sonst gleich von einem gewissen Fehler, den man bisweilen den Figuren-Malern vorwirft, sehr beleidiget finden. Man könnte hier denken, daß die französischen Landschaftsmaler sich durch die Beschreibungen ihrer Dichter und Romanschriftsteller in gewisser Rücksicht unterrichten könnten; aber dieselben Ursachen, die hier ihre Fortschritte gehemmt haben, haben auch auf jene dichterischen Beschreibungen und Gemälde einen nachtheiligen Einfluß gehabt. Die meisten französischen Idyllendichter haben sich nur von ihrer Einbildungskraft leiten lassen, und eine zu idealische Natur geschildert, um Künstler der Wahrheit nähern zu können. Und wirklich geben auch diejenigen Künstler, die das Ufer des Lignon und die asträischen Haine besucht haben, uns nichts als Bilder einer gekünstelten und gezwungenen Natur. Aber bei dir, o Geßner, und in den beblümten Fluren, an den schattigten Ufern der spiegelnden Seen, und in dem stillen Dunkel der blühenden Haine, in welche du uns leitest, da ist es, wo man die bezaubernde kunstlose und rührende Originalität der Natur-Schönheiten studiren muß! Da ist es, wo in uns die Idee jener schuldlosen Sitten erwacht, die man zu besitzen wünscht; da ist es, wo man Gegenden, wo man Natur sieht, die man bewohnen möchte! Du, unsterblicher Geßner, du wärest der Schöpfer dieser Schön-

heiten, durch die du uns bezauberst; wenn nicht ein Theokrit, ein Virgil, ein Ovid dir vorhergegangen wären. Dich haben die Musen zum Maler und Dichter geweiht; deine unsterblichen Werke schmücken doppelte Reize; deine Natur und Einfalt athmenden Hirtenlieder sind malerische, und deine sprechenden Landschaften dichterische Idyllen. Du bist es, der den Sinnen nicht blos Belustigung gewähret, sondern der auch in die fühlende Seele Tröstungen strömt! —

Ich schließe hier, indem ich die Bemerkungen, die ich mir in Ansehung der drei verschiedenen Gattungen der Landschaften erlaubte, für hinreichend halte. Noch könnte ich, wie ich auch schon an dem Ende mehrerer Artikel wagte, Regeln aufstellen, und ich glaube, daß wenn ich hier einige besonders auf jene Liebhaber bezöge, die sich mit dem Praktischen der Kunst beschäftigen, um das Theoretische derselben besser kennen zu lernen, ich gewiß so glücklich seyn würde, ihnen ein Studium zu erleichtern, für welches bei ihnen gemeiniglich die Ruhestunden zu selten, und die Augenblicke derselben zu schnell sind. Aber die Grenzen, die ich mir hier setzen muß, halten mich ab.

Was die Lehrlinge betrifft, die sich ganz der Malerei widmen wollen, so wird das Studium der Figuren, mit denen sie gemeiniglich den Anfang machen, ihnen auch jene Grundsätze kennen lernen, die sie bei Landschaften zu befolgen haben. Sind sie also nur in die Geheimnisse der Geschichtsmalerei eingedrungen, so werden sie auch bald mit denen der andern Kunstgattungen vertrauter werden. (Artik. des Hrn. Watelet.)

Zusätze zu dem Artikel Landschaft.

Obgleich der vorhergegangene Artikel von einem beträchtlichen Umfang ist, so vermißt man in ihm doch eine Menge technischer Beobachtungen, die den jungen Künstlern, welche sich zu Landschaftsmalern bilden wollen, unentbehrlich sind. Wir glauben daher verbunden zu seyn, demselben jetzt einige Zusätze anzuhängen.

Der aufgeklärte Liebhaber und Gesetzgeber der Maler, des Piles, verband mit der Liebe zur Malerei auch eine tiefe Kenntniß derselben. Man kann nicht läugnen, daß seine Schriften nicht Meinungen enthielten, welche von den Künstlern allgemein angenommen zu werden verdienten; wenn aber gewisse Theile in seinem Cours de peinture besonders schön ausgearbeitet sind, so ist es der Artikel, der die Landschaftsmalerei betrifft, vorzüglich, und wir halten es aus diesem Grunde nicht für unzweckmäßig, hier einen Auszug von demselben zu geben. Sicher wird man es nicht tadelnswürdig finden, daß wir uns bei dieser Gattung der Malerei etwas länger aufhalten, die, wenn wir sie in ihrem ganzen Umfange und nach allen ihren mannichfaltigen Schönheiten betrachten, die erste Stelle nach der Geschichtsmalerei einnimmt. Wir werden also hier in der Kürze dasjenige angeben, was in Ansehung dieser Materie Des-Piles in dem angeführten Werke mit mehrerm gesagt hat. Wenn die Werke der Malerei, sagt er, in gewisser Rücksicht als Schöpfungen anzusehen sind, so müssen wir unter den Artisten den, der uns Gegenden und Naturscenen darstellt, vorzüglich als einen Schöpfer betrachten, da er alles, was Kunst

und Natur hervorbringt und Schönes und Herrliches besitzt, in seine Werke zu legen vermag. Ihm gehört in dem prächtigen Schauspiele der Welt gleichsam alles an, die heilige Einsamkeit, wie die Schauder erregende Felsenmasse; das sanfte Dunkel des dicken Waldes, wie das Grün und die Blumen, die die Wiesen schmücken; der klare Bach und der reißende Waldstrom, wie der ruhige und langsame Lauf des stillen Flusses; die weite Ebene der Fläche, die duftige Ferne der entlegenen Gegend, die Abwechselung in den Bäumen, das Unbeständige der Wolken und ihrer Gestalten und Farben, wie die mannichfaltigen Wirkungen des freien, oder durch Wolkendünste, durch die Belaubung der Bäume, durch Gebirge, durch majestätische Werke der Baukunst und durch Strohhütten abgehaltenen Sonnenlichts. Mit einem Worte, alles, was in der Natur athmet und lebt, ruft dem Landschaftsmaler gleichsam zu, es in seine Werke aufzunehmen, und von ihm seine Gemälde leben zu lassen. In dieser Gattung der Malerei finden wir nun zwei besondere Arten des Styls, nämlich den heroischen oder idealischen, und den ländlichen Styl. In dem heroischen Style ist alles groß: die Gegenden sind pittoresk und romantisch, und die Werke der Baukunst, mit denen wir hier diese Gegenden staffiret sehen, kündigen Ehrfurcht und Majestät an; sie bestehen in Tempeln, Pyramiden, Obelisken, alten Grabmälern und Wasserkünsten, wozu oft noch Bildsäulen und Altäre kommen. Die Natur bietet hier ihrerseits eingestürzte Felsen, schäumende Kaskaden, Katarakten und Bäume dar, die ihre Gipfel bis zu den Wolken erheben. Sie ist hier nie so, wie sie sich unserm

An-

Anblicke gewöhnlich zeigt; sie kömmt dem Künstler hier gleichsam in seinen begeisterungsvollen und dichterischen Träumen entgegen, und läßt ihn Schönheiten sehen, die ihr zugehören, und die sie gewöhnlicher Weise von einander zu trennen pflegt.

Ohne diese Zaubereien, und gleichsam schmuckloser ist hingegen die Natur in dem ländlichen Style; aber auch hier eröffnet sie dem darstellenden Künstler sehr oft eine Menge von Schönheiten, die er in ihr nicht immer einander genähert findet, und sie erlaubt ihm, der Darstellung dieser Schönheiten selbst noch einige andere hinzuzufügen, die er nicht erblickte, und die ihm blos seine Phantasie darbietet. Er darf hier selbst dem Großen und Erhabenen des heroischen Styls einiges abborgen, und er kann zum Beispiel in das Simple und Einfältige seiner Landschaft Ruinen bringen, die die Reize ihres Ländlichen noch mehr erhöhen werden. Kopirt er aber blos die Natur: so gehört sein Werk in jene Gattung landschaftlicher Gemälde, die man Vorstellungen nennt. Hier muß er aber, wenn die Gegend, von der er eine treue Nachahmung entwirft, ohne Mannichfaltigkeit ist, diesem Mangel durch Reichthum in der Farbengebung abhelfen; er muß ferner auch das wenige Interesse, das vielleicht seine Komposition, oder, wenn man will, seine Kopie haben könnte, durch auffallende und außerordentliche, aber dabei immer wahre und richtige Wirkungen heben: und wenn er sich es nicht erlaubt, in seine Gegend etwas Idealisches aufzunehmen, so muß er doch zum wenigsten in die Darstellung des Himmels etwas Idealisches legen. So wie bei einem Gebäude der Riß desselben den Architekt vorerst

beschäftigen soll, so soll auch die Wahl in Ansehung der Lage einer Gegend den Landschaftsmaler vorerst beschäftigen. Es ist, wie ich glaube, leicht einzusehen, daß von dieser, für die künstlerische Darstellung mehr oder weniger günstigen Lage, der Erfolg des landschaftlichen Gemäldes größtentheils abhängen müsse. Die Lagen der Gegenden müssen übrigens in einer landschaftlichen Darstellung wohl verbunden und wohl gesondert seyn, damit der Betrachtende glauben könne, es sei hier nichts, was das Zusammentreffen des Terrains mit einem andern hindere, ob er gleich nur von diesem Terrain eine einzige Parthie erblickt. Je mehr Mannichfaltigkeit in Ansehung der Lage einer Gegend Statt findet, desto glücklicher ist diese Gegend für künstlerische Darstellung. Findet sich aber der Künstler in die Nothwendigkeit versetzt, eine ebene, platte und minder abwechselnde Lage anzunehmen, so muß er sich durch eine schöne Behandlung des Helldunkels, und, wie schon gesagt worden ist, durch Reichthum in der Farbengebung zu helfen suchen. Immer muß er aber hier erwägen, daß alsdann der Betrachter in Ansehung dieser Theile der Malerei um so strenger seyn werde, je weniger er in der Zusammensetzung anziehende Gegenstände findet. Eines der wirksamsten Mittel, die Lage einer Gegend anziehend zu machen, und ihr, ohne sie in Ansehung der Gegenstände abzuändern, Mannichfaltigkeit zu geben, ist, daß der Künstler glückliche Anordnungen in Ansehung des Zufälligen in dem Lichte treffe, von dem diese Gegend beleuchtet wird. Dieses Zufällige in Rücksicht des Lichtes bestehet aber darin, daß der Maler zwischen das Sonnenlicht und die Kör=

per, die dasselbe beleuchten soll, Wolken oder andere Gegenstände treten läßt, welche die Strahlen desselben entweder zurückhalten, oder sie nur unvollkommen herabfallen lassen. Dieses Zufällige verbreitet Lichter und Schatten unter den mannichfaltigsten Gestalten, aber immer nach Verhältniß der Formen und Bewegungen der Gegenstände, welche die Strahlen des Sonnenlichts abhalten. Man sieht hiervon täglich Beispiele in der Natur, und sie sind so verschieden, daß man sie gewissermaßen als etwas willkührliches ansehen kann; der Maler kann auch hier nach seinem Gefallen handeln, und er hat hier keine andern Gesetze als die, die ihm in dieser Rücksicht sein Genie giebt. Das Studium des Himmels ist für den Landschaftsmaler etwas sehr wesentliches. Die Farbe des Himmels ist ein Blau, welches immer mehr ins Helle übergeht, je mehr sich der Himmel selbst der Erdfläche nähert. Hier ist noch zu bemerken, daß das gelbe oder röthliche Licht, das wir bei dem Untergang der Sonne in der westlichen Region des Himmels wahrnehmen, von seinen Farben den Erddünsten etwas mittheile, und daß es ferner die übrigen Regionen des Himmels mehr oder weniger gründlich male. Diese Beobachtung ist allgemein; aber es giebt hier noch sehr viele andere, welche man nur durch ein wiederholtes und fleißiges Betrachten der Natur machen kann. So siehet man z. B. oft Wolken röthlich gefärbt, obgleich ein sehr lebhaftes gelbes Licht in sie fällt; und so erblickt man sie wiederum oft von einem sehr verschiedentlichen Roth gemalt, ob sie gleich von einem und demselben Lichte beleuchtet werden. Diese Wirkungen sind besonders gegen den Abend des Tages,

und bei der Annäherung oder dem Ende eines Sturms bemerkbar. Der Charakter der Wolken bestehet, was Form und Farbe anlangt, darin, daß sie leicht und luftig sind; und ob ihre Bildungen gleich unendlich von einander abweichen, so ist es doch sehr nützlich, sie in der Natur zu studiren. Der Artist, der sie dünn und leicht darstellen will, muß sie so behandeln, daß es das Ansehen habe, als wenn sie mit dem Grunde sanft verflössen, und daß es, besonders an ihren Endflächen, scheine, als wenn sie durchsichtig wären. Sollen sie aber im Gegentheil als dicht dargestellt werden, so muß der Künstler allen Gegenschein so mildern und mäßigen, daß sie Rundung erhalten, und immer noch mit einer empfindbaren Leichtigkeit gleichsam fortzuschweben scheinen. Ob man gleich immer in der Natur mehrere kleine von einander abgesonderte Wolken wahrnimmt, so darf in der Kunst diese Anordnung doch auf keine Weise befolgt werden; denn hier würde die Nachahmung der Natur eine sehr schlechte Wirkung haben. Wenn daher der Artist kleine Wolken an seinem Himmel anbringt, so muß er sie gruppiren, und sie nur Massen bilden lassen. Licht macht den Charakter des Himmels aus, und da von ihm dasselbe ausbricht, so muß an Helle ihm alles nachstehen, was sich auf der Erdfläche befindet. Es giebt indessen auf dieser einige Gegenstände, welche sich dieser Helle nähern, und diese sind die Wässer und die geglätteten und geschliffenen Körper, die, indem sie die Lichtstrahlen von sich werfen, einen sehr hohen Grad von Helle annehmen können. Aber nicht alle Regionen des Himmels dürfen in einem gleichen Maße erhellt seyn, nur

auf eine einzige Gegend muß sich hier das höchste Licht einschränken; dieses Licht kann übrigens der Künstler dadurch heben, daß er es gegen einen Gegenstand der Erdfläche ausbrechen läßt, welcher eine dunklere Farbe besitzt. Dieses Hauptlicht kann aber auch noch durch eine gewisse Anordnung der Wolken, ferner durch ein untergeordnetes, oder in ein sanftes Wolkendunkel gehülltes Licht besonders bemerkbar gemacht werden. Und hiervon findet man schöne Beispiele in den Werken der flamländischen Künstler, welche sich auch überhaupt, was die Landschaftsmalerei betrifft, vorzüglich ausgezeichnet haben. Die Ferne einer Gegend ist dunkel, wenn der Himmel dunkler ist, heller hingegen, wenn dieser heller ist. Nicht selten sehen wir in ihr Lichter und Formen sich mit dem Himmel vermischen und mit ihm gleichsam zusammenfließen. Die Ferne zeigt uns auch, daß die Wolken sich in einer tiefern Region als die Gipfel der hohen Gebirge befinden, und wir sehen hier diese sich über jene emporheben. Die mit Schnee bedeckten Gebirge bringen in der Ferne eine malerische Wirkung hervor, die aber der Künstler nur dann in seinen Werken wird nachahmen können, wenn er hier die Natur selbst beobachtet hat. Gewöhnlich ist die Ferne blau, wegen der Luft, die sich zwischen ihr und dem, der in sie hinblickt, befindet; je größer aber die Ferne ist, je sanfter wird diese Farbe. Will der Künstler das Niedersinken oder das Abnehmen eines Gebirges nachahmen, so muß er in den mannichfaltigen Wendungen und Krümmungen des Gebirgsrückens, denen er besonders durch eine schöne Behandlung des Gegenscheins Wahrheit geben kann, eine sanfte und

unmerkbare Verbindung beobachten. Er muß aber hier auch zu verhüten suchen, daß kein Theil seines Gebirges sich über dem Grunde mit Härte abzuschneiden scheine. Die Luft, die sich am Fuße eines Gebirges befindet, und die weit mehr mit den Erddünsten, als die der Regionen über ihr, geschwängert ist, zeigt sich für die Aufnahme des Lichtes weit empfänglicher, als der Gebirgsgipfel. Hat indessen das Licht eine tiefe Stellung, so wird der Gipfel besonders beleuchtet und besonders in Helle gesetzt. Der Rasen zeigt uns ein mannichfaltiges Grün, weil er aus verschiedenen Gattungen von Gewächsen besteht, und weil diese Gewächse immer mehr oder weniger frisch, immer mehr oder weniger dem Verblühen und dem Untergange nahe sind. Der Künstler darf daher auch mehrere Arten des Grüns auf einem und demselben Boden anbringen, und wir sehen auch, daß die Koloristen dieses nie vernachlässiget haben, am allerwenigsten aber Rubens. Die Felsen sind in Ansehung der Form, der Härte und der Farbe sehr verschieden. Bald bilden sie nur eine einzige Masse, bald sind sie durch parallele Schichten getheilt, bald wieder aus ungeheuern Kegeln und Blöcken zusammengesetzt, welche einen jählingen Einsturz drohen. Einige zeigen sich wie Ruinen eingestürzter Gebäude, andere lassen uns wieder bogenförmige Kreise sehen, die den Wellen des Meers gleichen. Immer bemerken wir aber an ihnen Ritze, Spalten und Schlünde. Sie sind übrigens bald nackt, bald wiederum mit Moos oder Gewächsen bedeckt. Ueberhaupt können die Felsen dem Künstler zu mannichfaltigen Abänderungen in Rücksicht der Formen und Farben Gelegenheit geben.

Einen ganz besonderen Reiz erhalten sie, wenn aus ihnen Quellen hervordringen, und ihnen als stürzende Kaskaden gleichsam Leben und Bewegung ertheilen. Terrain nennet man in der Malerei einen Theil Landes, der von einem andern abgesondert ist, und auf welchem sich weder sehr hohe Bäume, noch auch sehr hervorragende Berge befinden. Die Terrains sind durch ihre Fernen, durch ihr Helldunkel, durch ihre eigenthümlichen Farben, und durch ihre mannichfaltigen Verbindungen mehr als jeder andere Gegenstand geschickt, einem landschaftlichen Gemälde Tiefe zu geben, und die Landschaft sich gleichsam stufenweise verlieren zu lassen. Terrassen sind weniger bewachsene Erhöhungen, welche vom Erdreich gebildet werden. Man bedienet sich ihrer gemeiniglich nur in dem Vordergrunde eines Gemäldes. Sie müssen geräumig, frei, mit einigen Pflanzen geschmückt, oder auch mit Kieseln oder andern Steinen bedeckt seyn. Auch kann sie der Artist durch Trümmer, die er bei ihnen anbringt, verschönern.

Die Gebäude, mit welchen man Landschaften straffirt, bestehen entweder in Hütten und Wohnungen des Landmanns, oder in solchen Gebäuden, an welchen ein regelmäßiger und edler Styl beobachtet ist. Diese letztern können, nach Verschiedenheit der Umstände, im griechischen oder im gothischen Geschmacke erbauet seyn, und uns entweder Neuheit oder Ruinen und Trümmer sehen lassen. Die in Trümmern liegenden oder im gothischen Geschmacke angelegten Gebäude erregen jene Gedanken an das Alterthum und an die Vergangenheit, welche für melancholische Gemüther so sehr viel Reiz haben. Denn der Mensch von dieser Gemüthsart ver-

gleicht sehr gerne die immer blühende und sich verjüngende Natur mit jenen Denkmälern der menschlichen Hand, die, ohnerachtet ihres Dauerhaften, veralten, und endlich nichts als Ruinen und Trümmer zeigen. Wenn aber diese in einem edlen Style angelegten Gebäude zu melancholischen oder auch zu erhabenen Empfindungen stimmen, so erweckt der Anblick der ländlichen Hütten die angenehme Idee des ruhigen und schuldlosen Lebens des Landvolks. Sie kann der Künstler sehr geschmackvoll mit jenen mannichfaltigen Geschirren darstellen, welche die Landleute gewöhnlich vor ihren Wohnungen lassen, und er kann hier Leitern, Kübel, Bottiche, Fässer, Tröge, Wägen oder auch den Pflug anbringen. Immer werden aber diese Hütten um so viel mehr ein malerisches Ansehen haben, je mehr er ihnen den Charakter des Alters giebt. So wie in der Natur eine wasserreiche Landschaft unserm Auge eine weit angenehmere Augenweide, als eine solche Gegend gewährt, in welcher wir dieses Element vermissen, eben so ist es auch in der Kunst mit den Landschaften, die uns der Pinsel des Artisten zaubert. Sie enthalten für unsern Gesichtssinn einen besondern Reiz, wenn wir in ihnen Wasser angebracht sehen, es mag übrigens dieses nun aus Felsenritzen hervorkommen, oder in die Vertiefungen ausgewaschener Steine hinabstürzen und sich da als Schaum zeigen, oder, in beschilfte Ufer eingeschlossen, unter dem Obdache dickbelaubter Bäume langsam hinfließen; es mag von großen Felsenkegeln und Steinklötzen beschattet werden, oder sanft über die Kiesel des Bettes hingleiten und durch einen blumigen Rasen sich malerisch hinschlängeln.

Aber der Artist, der in seine Landschaft Wasser bringen will, muß hauptsächlich den Gegenschein studiret haben, den dasselbe in der wirklichen Natur bildet. Denn nur durch eine richtige und schöne Behandlung dieses Gegenscheins wird sein Wasser das Ansehn und die Gestalt des Wirklichen haben können. Wenn der Künstler sich hier nicht genau an die Natur hält, und wenn ihm hier das, was man Wahrheit nennt, mangelt, so wird sein Werk, so schön es auch immer in Ansehung seiner übrigen Theile seyn möchte, nur unvollkommen wirken, und das Vergnügen des Betrachters wird durch diesen Fehler beträchtlich vermindert werden. Sind Wasser stürmisch und unruhig, so erhalten die Wellen der beunruhigten Oberfläche Lichter und Schatten, welche sich mit dem Gegenscheine der Gegenstände mischen, und die Formen und Farben desselben umändern.

Nie genug kann der Künstler diejenigen Gegenstände studiren, die sich auf den ersten Flächen seines Gemäldes befinden sollen. Sie sind es, die das Auge des Betrachtenden besonders auf sich ziehen, die in Rücksicht des Charakters der Wahrheit den ersten Eindruck machen, und die endlich das meiste zu der Meinung beitragen, die man nach beendigter Betrachtung von dem Werthe eines Stückes hat. Die Gewächse und Pflanzen, die der Artist in dem Vordergrunde seiner Komposition anbringt, müssen schön gewählt seyn und sich besonders durch Größe in ihren Formen auszeichnen. Es ist daher sehr nützlich, wenn er sich von ihnen Studien zeichnet, oder noch lieber malt. Wenn sie das Gepräge, wenn sie den Charakter der Wahrheit in einem hohen Grade an sich tragen, so wird durch sie

der Betrachter zu allen übrigen Theilen des Stückes Vertrauen haben, wenn auch übrigens diese Theile nicht mit einem gleichen Fleiße nach der Natur bearbeitet seyn sollten. Und hier sehen wir, wie es in den schönen Künsten oft der Fall ist, hier sehen wir die Wahrheit eine Quelle der Unwahrheit werden, und selbst zu einer Begehung derselben verleiten.

Der Künstler kann endlich auch in dem Vordergrunde seiner landschaftlichen Darstellung Sturzel von Bäumen, oder auch Aeste, welche der Sturm abgebrochen hat, und welche zum Theil noch mit Blättern versehen sind, anbringen; er kann auch hier ungestaltete und krumm gewachsene Bäume, deren Stämme bald den Boden zu verlassen, bald wiederum auf demselben zu ruhen scheinen; ferner mit Gras und Moos bewachsene Steine, herabgestürzte Felsenstücke u. s. w. darstellen. Zu den mannichfaltigen Gegenständen, welche den Vordergrund auszeichnen können, sind auch die Menschen- und Thierfiguren zu rechnen. Diese Figuren können aber, wenn sie schlecht behandelt sind, weit eher zu einer Herabwürdigung des Gemäldes, als zu einer Verschönerung desselben beitragen. Sie bringen auch, da sie nur etwas Außerwesentliches sind, eine üble Wirkung hervor, wenn sie mehr Fleiß als die übrigen Gegenstände des Stücks verrathen, und mehr als jene gesucht zu seyn scheinen. Der Artist muß sie daher so bearbeiten, daß sie die Aufmerksamkeit des Betrachtenden zwar unterhalten, aber sie nicht ganz und allein auf sich ziehen. In einer landschaftlichen Darstellung muß Geist liegen, und aus eben diesem Grunde müssen auch die Figuren derselben Geist besitzen. Man kennt

übrigens mehrere schöne Landschaften, deren Ganzes dadurch verliert, daß man in ihnen Figuren von andern Künstlern erblickt, welche zu schön behandelt, und nicht zu den übrigen Parthieen gehalten sind. Endlich muß sich auch der Artist hüten, daß, wenn er in dem Vordergrunde Figuren anbringt, dieselben durch ihre Größe oder durch ihre Höhe nicht die übrigen Gegenstände verkleinern. Zu den größten Schönheiten, welche eine Landschaft heben können, gehören die Bäume, und was Des-Piles hierüber sagt, ist so nützlich und vortrefflich, daß wir keinen Anstand nehmen, dasselbe hier Wort für Wort anzuführen.

„Wenn das Mannichfaltige, sagt Des-Piles, uns auch in allen Gegenständen einer Landschaft gefällt: so gefällt es uns doch besonders, wenn wir es an den Bäumen beobachten. Dieses Mannichfaltige kündiget sich aber bei ihnen durch die Verschiedenheiten ihrer Gattungen und Formen an. Es bedarf von Seiten des Künstlers eines besondern Studiums und einer besondern Aufmerksamkeit, wenn er uns in seinen Stücken diese Verschiedenheiten der Gattungen wirklich unterscheiden lassen will. Denn eigentlich müssen wir in einem Landschaftsgemälde sogleich und auf den ersten Blick sehen können, was eine Eiche, eine Esche, eine Tanne, eine Pappel, eine Weide, eine Fichte seyn soll, und wir müssen durch die Farben und Tuschen in Stand gesetzt werden, bestimmen zu können, zu welcher Gattung wohl dieser und jener Baum gehöre. Dieses Studium ist indessen zu weitläuftig, als daß man alles, was in dem Gebiete desselben liegt, von dem Artisten sollte verlangen können; auch haben es nur wenige

Maler mit derjenigen Genauigkeit getrieben, welche die Kunst eigentlich verlangt. Uebrigens werden diejenigen, die sich in diesem Punkte mehr der Vollkommenheit nähern, in ihre Werke eine vorzügliche Schönheit bringen, und sich vor andern Landschaftsmalern besonders auszeichnen. Sind aber die Bäume den Gattungen nach, zu welchen sie gehören, verschieden, so sind sie es auch im Allgemeinen und an sich selbst betrachtet. Und diese allgemeinen Verschiedenheiten bestehen in den Abweichungen, die sich die spielende Natur in Ansehung ihrer Zweige erlaubt, indem wir die einen bald dick und dicht belaubt, die andern bald dürr und kahl, die einen bald grünlich, die andern wiederum bald geblich gefärbt sehen. Wollte also ein Artist, in Ansehung der Bäume, Vollkommenheit in seine Landschaften legen, so würde er bei ihrer Darstellung diese zwiefachen Verschiedenheiten, durch die sie sich von einander unterscheiden, beobachten müssen. Aber wenn der Künstler auch nur mittelmäßig jene Verschiedenheiten auszudrücken vermag, welche die Gattungen der Bäume betreffen: so suche er nur in die Formen und Farben der Bäume, die er darstellet, Verschiedenheit zu bringen. Denn hier würde das Auge bei dem Anblicke einer und derselben Behandlung, einer und derselben Tusche eben das Unangenehme empfinden, welches das Ohr bei dem Monotonischen einer Rede empfindet. Und diese Verschiedenheiten in den Formen sind so groß und so auffallend, daß der Künstler nicht zu entschuldigen wäre, der Gelegenheit fände, sie darzustellen, und sie nicht auch wirklich darstellte, besonders wenn er noch fühlte, daß er die Aufmerksamkeit des Betrachters rege zu machen

hätte. Denn unter allen Bäumen, mit denen die Natur den Erdboden schmückt, lässet sie uns im Allgemeinen bald junge, bald bejahrte, bald dickbelaubte, bald sich weit ausbreitende, bald spitzig zugehende sehen, bald zeigt sie uns wieder unter diesen durchsichtige, solche, deren Stämme gegen die Erde sinken, solche, die sich bogenförmig aufrichten, oder sich auch bogenförmig gegen die Erde neigen. Mit einem Worte, es findet in der Natur in Ansehung der Formen der Bäume im Allgemeinen eine Unendlichkeit Statt, welche man eher empfinden als beschreiben kann. So wird man z. B. bemerken, daß der Charakter der jungen Bäume darin besteht, daß sie lange Zweige haben, welche übrigens bald stärker, bald schwächer sind. Die Anzahl dieser Zweige ist bei ihnen allemal gering; aber immer sind diese Zweige dick belaubt, dabei zerästeln sie sich noch sehr schön, und tragen sehr lebhafte und wohlgebildete Blätter. Die alten Bäume hingegen haben kurze und dicke Zweige, und diese zwar in sehr großer Menge. Das Astwerk an ihnen ist stumpf, und die Blätter sind ungleich und von einer minder schönen Form. Und so ist es auch mit dem übrigen, das man, wenn man nur einigermaßen beobachten kann, und nur einigermaßen Genie besitzt, sehr bald kennen lernen will. Aber es ist noch nicht genug, wenn der Maler an seinen Bäumen diese Verschiedenheiten in den Formen, von denen ich jetzt gesprochen habe, ausdrückt, er muß auch hier alle Zweige so zu vertheilen suchen, daß sie mit dem Astwerke eine schöne und natürliche Verbindung bilden, daß sich hier alles gegenseitig zu unterstützen und zu heben scheine, und daß der Baum ein wahres und

minder gezwungenes Ansehen erhalte. Wie aber auch der Artist die Zweige seiner Bäume immer vertheilen möge: so hat er doch bei ihrer Darstellung auch noch hauptsächlich darauf zu sehen, daß ihre Tusche lebhaft und leicht sey; denn dieses wird ihnen erst das Leben und den Geist einhauchen, den ihr Charakter verlangt. Endlich zeigen die Bäume auch noch Verschiedenheiten in Ansehung ihrer Rinden. Diese sind gewöhnlicher Weise grau. Dieses Grau aber, das in einer dickern Luft und in tiefen und morastigen Gegenden schwärzlich wird, wird im Gegentheil in einer weniger dicken Luft heller und lichter. Sehr oft geschieht es auch, daß, wenn der Boden trocken und dürre ist, die Rinden der Bäume sich mit Moose bekleiden, welches an ihnen nur sehr leicht und locker befestiget ist, und durch welches sie gelblich aussehen. Will der Artist übrigens die Rinden seiner Bäume besonders bemerkbar machen, so darf er sie nur auf einem dunklen Grunde licht, und auf einem lichten Grunde dunkel halten. Eine besondere Aufmerksamkeit verdienen aber die Baumrinden in Ansehung ihrer verschiedenen Arten. Diejenigen, die sie genauer betrachten werden, diese werden finden, daß sich im Allgemeinen die Rinden der harten Hölzer durch Spalten unterscheiden, die sie durch die Länge der Zeit erhalten, und die immer tiefer und sichtbarer werden, je mehr sich die Jahre der Vegetation jener Bäume häufen. Das Uebrige an ihnen ist zufällig, es schreibt sich gemeiniglich von der Feuchtigkeit oder Trockenheit des Bodens her, und besteht größtentheils in weißen und unebenen Stellen. Mehr Stoff zu Beobachtungen geben die Rinden der leichten Hölzer dem

Maler, der ihre Verschiedenheiten näher zu kennen sucht, und der bei seinem Studium der Natur auch diesen Gegenstand nicht übergeht.“

Man kann das Studium der Landschaftsmalerei in einer doppelten Hinsicht betrachten, erstlich in Beziehung auf diejenigen, die noch nicht in dieser Gattung gearbeitet haben, und zweitens in Beziehung auf diejenigen, welche in Ansehung derselben schon eine große Geschicklichkeit besitzen. Den Anfängern verursacht das Zeichnen und Malen der Bäume die größten Schwierigkeiten. Man kann ihnen die praktische Fertigkeit, die ihnen hier fehlt, zwar durch keine Mittheilung verschaffen, indessen kann man diesen jungen Künstlern hier doch dadurch nützlich werden, daß man ihnen Veranlassung zu Beobachtungen giebt. Jeder Baum sucht die Luft, die die Erhalterin seines Lebens ist. Auch streben sie bei ihrem Wachsthum alle, wenn man die Cypressen und noch einige andere desselben Geschlechts ausnimmt, so sehr sie nur können, sich von einander und von jedem fremden Körper zu entfernen. Dasselbe ist auch bei ihren Zweigen und bei ihren Blättern sichtbar. Die Kunst muß daher auch in der Vertheilung der Zweige, des Astwerks, der Blätter, diese Liebe, diese Neigung zur Freiheit, die sie charakterisirt, ausdrücken. Sie müssen sich hier in der Darstellung gleichsam zu fliehen scheinen, sie müssen sich von einander entfernen und nach verschiedenen Seiten hinrichten. Nichts muß hier eine überlegte und getroffene Anordnung bemerken lassen, und die Abwechselung, die man hier wahrnimmt, muß einem Spiele des Zufalls, des Ohngefährs, einer Laune der Natur gleichen, die uns

so oft eigensinnig zu seyn scheinet, ob sie gleich niemals ohne Ursache handelt.

Das Studium der Werke großer Meister und der Natur selbst wird über dieses alles den angehenden Künstler weit besser unterrichten, und ihm weit nützlicher als die ausführlichste Mittheilung werden. „Von den Werken, welche man dem jungen Künstler zu seinem Studium empfehlen könnte, würde ich nun den Holzschnitten des Titian, wo die Bäume so vorzüglich schön gebildet sind, und denen, die Cornelius Cort, und Augustin Carraccio gearbeitet haben, den Vorzug ertheilen. Hat der junge Artist sich an diesen geübt, so muß er mit dem größesten Fleiße den Pinsel dieser großen Meister nachzuahmen suchen, und mit diesen Nachahmungen ein öfteres und aufmerksames Betrachten des Perspektivischen in den Zweigen und Blättern verbinden und immer beobachten, wie sich hier diese von unten, von oben, von vorne, von der Seite, wie sie sich in allen den verschiedenen Ansichten zeigen, in welchen sich ihre Natur, und ohne je etwas von ihrem Charakteristischen zu verlieren, immer zeigt.“ Er kopire also anfänglich die Stiche des Titian und der Carraccio's, und selbst die Zeichnungen derselben, wenn er sich diese sollte verschaffen können; aber er suche auch endlich die Tusche dieser Künstler nachzuahmen. Hat er aber nicht Gelegenheit, die Originalgemälde dieser Meister zu studiren: so muß er sich zu seinem Studium wenigstens die Stücke solcher Artisten wählen, die in dieser Gattung der Malerei mit Glück gearbeitet haben. Von diesen Vorübungen gehe er zu dem Studium der Natur selbst über, in welcher er nun erst wird lesen

können.

können. Denn, wenn es bei der Darstellung einer Landschaft ohnmöglich ist, die Natur mit derjenigen Treue zu kopiren, mit der man sie bei einem Kopfe kopiren kann, so ist es nothwendig, daß man anfänglich durch die Beispiele großer Meister zu lernen suche, wie man sie hier sehen, wie man hier in ihr wählen, wie man sie hier auffassen, und wie man von ihr, ohngeachtet der Ohnmöglichkeit, hier treu darzustellen, dennoch eine täuschende Nachahmung geben könne. Die Künstler, welche schon mit einiger Fertigkeit Landschaften zeichnen und malen können, müssen sich die zu dieser Gattung der Malerei erforderlichen Materialien sammeln, und ihre Portefeuille's mit Entwürfen und Studien von der Natur anfüllen. Diese Studien, deren sie sich sehr oft bei ihren Arbeiten werden bedienen können, werden ihren Werken Wahrheit geben, und ihnen einen Werth verschaffen, den ihnen keiner von denjenigen Künstlern je wird streitig machen können, welche sich mit dem Praktischen der Kunst beschäftigen, ohne sich in Ansehung des Theoretischen derselben unterrichtet zu haben. „Und aus diesem Grunde würde ich wünschen, daß der Maler die verschiedenen Wirkungen, die man an den Bäumen im Allgemeinen bemerkt, nach der Natur kopirte, und daß er dasselbe wiederum in Ansehung ihrer verschiedenen Gattungen insbesondere, wie z. B. in Ansehung ihrer Stämme, ihrer Blätter und ihrer Farben thäte. Ich würde ferner wünschen, daß er so in Betreff einiger Pflanzen zu Werke gienge, deren Verschiedenheit so sehr viel Anmuth den Terrassen ertheilt, welche nicht selten in dem Vordergrunde angebracht werden. Auch würde ich wünschen, daß der

Artist auf dieselbe Weise die Wirkungen des Himmels nach den verschiedenen Stunden des Tags, nach den verschiedenen Jahrszeiten, nach den verschiedenen Anordnungen der Wolken, ferner, daß er sie in dem Sanften und Lächelnden der heiteren Witterung, in dem Schaudervollen des Sturms, und in dem fürchterlich Schönen des aufgethürmten und tobenden Gewitters studirte, und endlich auch so in Ansehung der Entfernungen, der verschiedenen Charaktere der Wässer und der Hauptgegenstände handelte, welche in eine Landschaft kommen.“

Sehr verschieden sind die Meister bei der Verfertigung ihrer Studien zu Werke gegangen. Einige haben sich begnügt, die Formen, Wirkungen und Lichter, von denen sie gerührt worden waren, zu zeichnen. Andere versahen sich mit Farbenkästchen, und malten sogleich das, was sie beobachtet hatten.*) Andere entwarfen wiederum blos nur die Contours der Gegenstände, und kolorirten dann diese gelegentlich mit Wasserfarben, was aber nicht ganz empfehlungswürdig ist, da der Künstler durch die Oelfarben sich weit mehr der Wahrheit nähern kann. Einige wieder beobachteten blos, und verließen sich in Ansehung des Beobachteten auf ihr Gedächtniß; ohne Zweifel eine sehr verwegene oder vielmehr sehr unzulängliche Methode. Andere haben hier wiederum Pastel- und Tuschfarben mit einander verbunden. Manche waren endlich noch sorgsamer, sie zeichneten erstlich im Freien die Contours der Gegenstände, die sie zu ihren Studien geschickt fanden,

*) Vernet pflegte, wenn er konnte, seine Studien nach der Natur zu malen.

und kehrten dann wieder zurück, um sie auch nach ihren natürlichen Farben und nach den Wirkungen des verschiedenen Lichts zu malen. Aber wenn der Künstler auch nicht immer diese Uebungen, die freilich etwas umständlich und mit einiger Beschwerde verbunden zu seyn pflegen, vornehmen kann, so kann er doch zum wenigsten immer Papier und eine Bleifeder bei sich führen. Denn immer soll er bereit seyn, dasjenige, was er für seine Kunst außerordentlich oder interessant findet, zu kopiren, um an diesem Kopirten durch Kennzeichen die Farben des Gegenstandes andeuten zu können. *) Wenn er aber von solchen Studien wirklich alle die Vortheile ziehen will, die sie haben können, so muß er sich nie zu sehr auf sein Gedächtniß verlassen, und er muß eilen, das Entworfene, sobald es ihm nur möglich ist, zu koloriren. Endlich soll auch der Landschaftsmaler die Natur in einer jeden Jahrszeit studiren, weil er in den Fall kommen kann, sie in einer jeden darstellen zu müssen.

Des-Piles hat seinen Artikel mit einigen allgemeinen Beobachtungen geendigt, von welchen wir einige nicht übergehen können. „Je näher die Blätter der Bäume dem Boden sind, sagt er, je größer sind sie, und je lebhafter ist ihr Grün, weil sie sich an einer Stelle befinden, wo sie im Ueberflusse den Saft erhalten, der den Baum nährt. Die Blätter der oberen Zweige nehmen zuerst jene röthliche oder gelbliche Farbe an, mit welcher sie der Herbst färbt. Anders ist

*) Dieses Kunstgriffs bediente sich Vernet, wenn er das, was er nach der Natur gezeichnet hatte, nicht sogleich malen konnte.

es bei denjenigen Pflanzen, deren Stengel sich alljährlich verjüngen, und bei denen die Blätter nach und nach auf einander folgen. Die Natur, welche hier beschäftiget ist, zu der Belaubung des Stengels immer wieder einige neue Zweige hervorzubringen, verläßt in dem Grade, in welchem der Stengel sich vergrößert, die unteren Blätter, die, indem sie zuerst gleichsam ihre Bestimmung erfüllten, nun auch zuerst wieder untergehen. Dieses kann man übrigens an einigen Pflanzen mehr, an andern weniger beobachten. Bei allen Blättern ist die untere Seite hellgrüner als die obere, und nicht selten hat sie fast ganz etwas silberartiges. Diesen Unterschied muß der Artist sorgfältig zu beobachten suchen, wenn er Bäume malt, deren Blätter von einem heftigen Winde aufwärts gehoben werden. Das lebhafteste Grün zeigen aber die Blätter, wenn man, indem sie vom Sonnenlichte beschienen werden, sie nach der unteren Seite hin betrachtet." Es kann geschehen, daß in einer Landschaft nur eine und dieselbe Farbe herrscht, wie z. B. im Frühling ein und dasselbe Grün, wie im Herbste ein und dasselbe Gelb, und dieses giebt freilich einem Gemälde etwas Camayeuartiges; indessen kann der Artist diesem Einfärbigen dadurch sehr gut abhelfen, daß er Wasser, Häuser u. s. w. in die Komposition einmischt. „Kein Baum hat eine festgesetzte und bestimmte Proportion. Ein großer Theil seiner Schönheit beruhet auf dem Kontrast, den seine Zweige bilden, auf der ungleichen Vertheilung seiner Zerästelungen, und endlich auf einer gewissen Abwechselung, die wir Spiel der Natur nennen können. Dieses Spiel wird derjenige Maler am besten verstehen, der

den Titian und die Carraccio's am besten studirt haben wird. Man kann zu dem Vortheile des Erstern sagen, er habe sich hier den ersten Weg gebahnt, weil er mit dem ausgesuchtesten Geschmacke, mit dem prächtigsten Kolorit und mit der treuesten Nachahmung hier der Natur in allen ihren Mannichfaltigkeiten gefolgt ist." Des-Piles erwähnt hier nichts von einer Beobachtung, welche Titian über die Natur gemacht hat, und welche für die Harmonie in der Farbengebung nicht unwichtig ist. Sie bestehet darin, daß an den jungen Bäumen der untere Theil des Stammes auf einige Zeit die Farbe der Erde hat, aus der er emporwächset, und diese nur nach und nach mit seiner eigenthümlichen vertauscht, aber immer sie um so viel länger behält, je länger er dem Sonnenlichte bloßgestellet ist. Befinden sich diese Bäume auf einer Terrasse, so ist dieser Theil an ihnen mit der Couleur des Terrassensandes gefärbt; stehen sie hingegen auf einem mit Grün bedeckten Boden, so zeigt sich derselbe Theil grünlich, und es bildet sich da an ihrer Rinde, oder vielmehr ihre Rinde erhält einen Gegenschein von dem Grünen des Bodens. Wenn diese Wirkung auch nicht immer ganz dieselbe ist, so ist sie doch in der Natur oft genug sichtbar, um daß der Artist sie nicht da sollte darstellen dürfen, wo ihre Darstellung auf den Gesichtssinn angenehm wirken könnte, oder wo er sie für nothwendig hielte.

Wir wollen hier nur noch das anführen, was wir über die Landschaftsmalerei in der Idée du peintre parfait lesen. „Da diese Gattung der Malerei, sagt Couchin, fast alle übrigen Gattungen dieser Kunst in

sich begreift, so muß der Künstler, der sich ihr widmet, von allen Theilen der Malerei, wenn auch nicht eine so specielle wie der Historienmaler, doch aber immer eine allgemeine Kenntniß besitzen. Wenn er die besonderen Gegenstände, die sein Gemälde zusammensetzen, oder die zu seiner Landschaft gehörig sind, auch nicht alle beendiget, so ist er doch verbunden, uns an ihnen Geschmack und Charakter sehen zu lassen, und in das Stück immer um so viel mehr Geist zu legen, je weniger er in dasselbe Vollendung zu legen vermag. Ich schließe von dieser Fähigkeit keineswegs das Genaue in der Bearbeitung aus. Denn je mehr im Gegentheil der Landschaftsmaler sein Werk studiret haben wird, je größer wird auch der Werth desselben seyn. So viel aber auch immer in einem Landschaftsgemälde Vollendung liegen möge, so wird doch dasselbe weder die Achtung der Kenner erhalten, noch auch in den Sammlungen derselben einen Platz finden können, wenn es nicht durch sprechende Nachbildung der Naturgegenstände und ihrer Charaktere Werth erhält, wenn in ihm die Lagen der Gegenden nicht gut gewählt sind, und der Mangel derselben nicht durch eine schöne Behandlung des Helldunkels ersetzt wird, wenn nicht Geist aus seinen Tuschen athmet, wenn die Oerter durch Figuren, durch Thiere oder durch andere Gegenstände, welche sich gewöhnlich bewegen, kein Leben erhalten, wenn mit dem guten Geschmacke in der Farbengebung, und mit dem, was in dieser auf die Sinne wirkt, nicht auch die Wahrheit, nicht auch das Naive der Natur verbunden ist. Man muß, fährt Couchin fort, wenn man die Landschaftsmalerei studiret, über alle Formen

und Gestalten nachdenken, welche in ihr vorkommen. Man muß bei einer jeden Gattung der Bäume Achtung geben, in welch einer Richtung sich die Zweige befinden, ob sie einzeln oder Paarweise entstehen, wie die Form ihrer Massen oder ihres Buschigen beschaffen sey, und wie sich endlich dieses endige. Reiset ein Landschaftsmaler, so muß er besonders den malerischen Bäumen seine Aufmerksamkeit schenken, die er in seinem Vaterlande nie, oder nur selten zu sehen bekömmt. So würde zum Beispiel ein französischer Landschaftskünstler außer seinem Vaterlande die Fichten und die Cypressen, die er in Frankreich nicht antrifft, zu betrachten haben. So würde er, um ihre Farben kennen zu lernen, sie zu wiederholtenmalen aus verschiedenen Entfernungen beobachten müssen. Von solchen Dingen muß sich übrigens ein Landschaftsmaler Entwürfe machen, und diese mit Bemerkungen begleiten, um sich immer wieder an das Gesehene lebhaft erinnern zu können, und sich nicht blos auf das Gedächtniß verlassen zu dürfen. Sehr bald verliert sich eine Idee, die wir von Etwas haben, wenn dieselbe durch nichts bleibend gemacht wird.“

Achtes Kapitel.

Vom Kolorit.

Das Wort Kolorit ist in der deutschen Sprache mit dem Worte Farbe nie synonymisch, indem es jederzeit eine besondere Art der Anwendung der Farbe anzeigt.

Wenn wir von dem Kolorit eines Werkes der Malerei sprechen, so beurtheilen wir dasselbe nach denjenigen Foderungen, welche der Geschmack in Rücksicht der Anordnung der Farben an dasselbe macht. Und, wenn ich mich nicht sehr täusche, so beziehen wir uns nicht sowohl auf jene Foderungen, welche Eigenschaften betreffen, ohne welche ein Gemälde der Natur widersprechen würde, als vielmehr auf jene, durch welche das höchste reinste Schönheitsgefühl, die vollkommenste Täuschung, die interessanteste Rührung bewirkt wird.

Man sagt sehr wenig von einem Gemälde, wenn man ihm ein wahres oder ein präcises Kolorit zueignet. Denn wenn auch schon dazu Talent und Studium gehört, so wird doch kein besondrer Grad von Genie dazu erfodert. Etwas, aber auch nicht viel mehr sagt man, wenn man von einem frischen Kolorit redet, welches die Lebendigkeit, gleichsam das Sprechende der Farben anzeigt, oder von einem kräftigen Kolorit, welches den scharfen und imposanten Ausdruck der Schattirungen der Farben bezeichnet. Schon weit mehr Vollkommenheit drücke ich aus, wenn ich die

Reinheit eines Kolorits abhebe; denn damit deute ich an, der Künstler besitze den Grad des Dichtungsvermögens, welcher dazu gehört, um die Flecken und alles das Fremdartige, welches die Farbengebung der Erscheinungen der Natur oft auf eine so unangenehme Weise unterbricht, zu heben, und vollkommen reine Farbenkombinationen zu bilden. Noch mehr sage ich, wenn ich von einem ädlen Kolorit spreche; dann rühme ich nämlich von einem Maler, entweder daß er diejenigen Farbenscenen der Natur vollkommen darstelle, in welcher Erhabenheit, Größe, Feierlichkeit, Ernst, Kraft herrscht, oder daß er von seinen Darstellungen alles Widrige, Gemeine, Müßige mit der größten Feinheit zu entfernen wisse.

Einen hohen und unentbehrlichen Grad von Vollkommenheit eines Gemäldes drückt man aus, wenn man seinem Kolorit Harmonie zueignet. Es ist eine gemeine Wahrheit, daß die Farben sich in zahllosen Nüancen einander nähern und von einander entfernen, daß zwischen ihnen Freundschaft und Feindschaft herrscht, daß einige sich unter gewissen Umständen, andre unter gar keinen mit einander aussöhnen. Wenn der Maler in vollkommener Uebereinstimmung mit der Natur die Farben seiner Gegenstände so wählet, zusammenordnet, daß sie alle gleichsam bestrebt zu seyn scheinen, ein dem Auge schmeichelndes Ganzes auszumachen, so herrscht in seinem Werke Einheit, Harmonie des Kolorits. Und diese wird um so vollkommener und liebenswürdiger seyn, je mehr sie mit der Hauptrührung zusammenstimmt, welche der Künstler durch sein Werk erzielen will.

Durch andre Prädikate bezeichnet man die Lebendigkeit des Ausdrucks, die Wärme der Einbildungskraft, welche in einem Gemälde herrscht, den Charakter des Gefühls, welches dadurch bewirkt wird. So sagt man, ein warmes Kolorit, ein feuriges Kolorit, ein schwärmerisches Kolorit, ein sanftes Kolorit, ein lachendes Kolorit, ein liebliches Kolorit.

Das Genie des Koloristen zeigt sich am allerglänzendsten in dem idealischen Theile der bildenden Kunst, der Allegorie. Hier, wo es aufgefodert ist, Gestalten einer gedichteten überirdischen Welt würdig und ausdrucksvoll darzustellen, muß es die Farbengebung der natürlichen Wesen läutern, erhöhen, idealisiren, um den Formen einen gewissen Charakter von übermenschlicher Kraft, übermenschlichen Tugenden oder wahrer Göttlichkeit einzuprägen.

Der Allegorienmaler ist der Künstler vom höchsten Range, und als Kolorist hat er das seelenerhebenste Geschäft im ganzen Gebiete der Kunst, ein Geschäft, welches sich selbst zu voller Gnüge belohnen würde, wenn nicht die Huldigung aller empfindsamen Seelen der sichere Tribut des Künstlers wäre: er nur stellt uns in einer bezaubernden Erscheinung das Bild einer ewigen Jugend dar, und das unsterbliche Leben der Götter athmet uns aus seinen Werken entgegen.

Neuntes Kapitel.

Vom Nackenden.

Man sagt in der Sprache der Kunst: das Nackte studiren, das Nackte zeichnen, das Nackte angeben, das Nackte schön ausdrücken; man sagt auch, aber in einem ganz andern Sinne: Nacktheiten malen. Nichts scheint in unsern bürgerlichen Gesellschaften dem Gebrauche mehr entgegen, nichts in Hinsicht des Anständigen und Schicklichen beleidigender zu seyn, als die Nacktheit; und dennoch stellen immer die bildenden Künste uns diese dar, ohne unsere Meinung von Schicklichkeit zu verletzen. Nach unsern Sitten erweckt das bloße Wort Nacktheit in uns die Idee des Indezenten, ja ich möchte sagen, des Obscönen. In den bildenden Künsten besitzt hingegen die Nacktheit oft weit mehr Dezenz, als mancher Bekleidete unter uns. Hebe, Flora, Venus, die keuschen und schüchternen Nymphen, die Götter, die Helden, selbst die Engel, Wesen, die der Pinsel und der Meisel unserer Artisten so oft darstellt, welche gleichsam unter uns leben, von denen wir uns in unsern Pallästen, in unsern Gärten, in unsern Tempeln, in unsern Wohnungen umgeben sehen, zeigen uns die Nacktheit, die, wenn wir sie nennen hören, nur darum jene Idee von Indezenz in uns zu erwecken scheint, weil unsre Sitten selbst der Dezenz ermangeln. Es ist übrigens ein Glück für die Malerei und für die Bildnerkunst, daß hier weder die

Feinheiten des bürgerlichen Lebens, die man in gewisser Rücksicht als falsch und verwerflich betrachten kann, noch auch die Andächtelei, welche mit der Unwissenheit und Barbarei so nahe verwandt zu seyn pflegt, die Darstellung der Naturschönheiten, auf der die Vollkommenheit der Künste beruht, untersagt haben. Und dieses Entgegengesetzte, das wir hier zum Vortheil der Künste in dem, was sie, und was unsre Verfassungen angenommen haben, bemerken, dieses ist die Ursache, warum die Nacktheit etwas von Indezenz verschiedenes seyn kann, und auch oft wirklich ist. Ihm zu Folge wird selbst ein wahrhaft tugendhaftes und sittsames Weib ihren Blick, ohne erröthen zu dürfen, eher auf einen Apoll, auf einen Adon, oder auch selbst auf den unbekleideten Herkules, als auf einen unserer jungen Sybariten heften können, der durch seine Augen, durch seine Stellungen, durch seine Art sich zu bekleiden, die Indezenz, die er sich allenthalben erlaubt, so deutlich zu erkennen giebt. Immer liegt der Begehung des Indezenten Absicht zum Grunde. Die Absicht, die sich zu entschleiern und verständlich zu machen sucht, hat aber eine Menge von Sprachen, die immer um so reicher und gebildeter zu seyn pflegen, je mehr der in der bürgerlichen Gesellschaft lebende Mensch nur dem Scheine nach dem Anständigen huldigt, und je mehr er sich in der Stille geneigt fühlt, die Gränzen zu überschreiten, die ihm dieses setzt. Er sucht, so oft ihn der stille Wunsch erfüllt, jene Gränzen einmal zu verlassen, zwar nicht die Bande des Anständigen ganz aufzulösen, aber sich ihnen doch ein wenig zu entziehen, und ist daher bemüht, seine Absicht zum wenigsten durch

Mittheilung zu verrathen, wenn er sie nicht durch diejenige Handlung, auf welche sie eigentlich abzwecken mögte, zu erkennen geben darf. Und diese Art der Mittheilung, die im gemeinen Leben bald Blicke, bald Stellungen, bald lächelnde Mienen, bald Kleider, bald auch die Verzierungen und Anordnungen der Wohnzimmer zu Mitteln wählt, diese gehet selbst auf die schönen Künste über, wenn sich diese zu entweihen anfangen; und sie ist es, durch die in dieser sich alsdann die Unanständigkeit mit der Nacktheit paart, und durch die hier selbst die bekleidete Natur indezent wird. So ist es auch in Werken des Geistes und in gesellschaftlichen Unterredungen oft der Fall, daß mittelst eines zweideutigen Wortes, oder eines verdrehten Ausdrucks oder einer Anspielung, eine Indezenz, welche sehr oft den Namen des Feinen und Witzigen erhält, an die Stelle einer nackten Mittheilung tritt, die man allgemein für etwas Ungesittetes ansähe. Der geringste Schein von dieser wird gemisbilliget werden, wenn die kühnsten und in den dünnsten Schleier gehüllten Modifikationen jener nur ein Lächeln, oder, wie dieses bei vorsichtigen und zurückhaltenden Frauen der Fall ist, einen gezwungenen Ernst, eine kleine Verwirrung erregen, die sie durch die Miene des Anständigen, welche sie gemeiniglich anzunehmen pflegen, sehr gut zu verrathen wissen. Zur Ehre unserer Künste kann man indessen sagen, daß in ihnen die Sprache, deren sich die Absicht zu der Verletzung des Dezenten bedient, gewisse Gränzen beobachte. Als ein Grund kann hier unter andern das Permanente angeführt werden, was die durch die zeichnenden Künste dargestellten Figuren haben, und bei

dem jede indezente Absicht, sobald sie nur sich zu äußern fortfährt, besonders auffällt und zu der größten Unverschämtheit wird. Eben so wird auch durch Wiederholung ein zweideutiges Wort, eine zweideutige Redensart, oder eine kühne Anspielung zur Grobheit, und erregt Ekel und Misfallen. Und hier zeigt sich uns auch eine von jenen merkwürdigen Verschiedenheiten, welche in Rücksicht der permanenten Produkte der Künste und der nur vorübergehenden Erzeugnisse des bürgerlichen Lebens Statt finden.

Ich verbinde in diesem Artikel mit dem Worte Nacktheit auch das Wort Nackt, das eigentlich noch öfter als jenes in der Sprache der Kunst vorzukommen pflegt. Man sagt: dieser Artist hat nicht genug Kenntniß von dem Nackten; unter dieser Drapperie bemerkt, empfindet man nicht genug das Nackte. Diese Redensarten beziehen sich auf die Korrektheit der Zeichnung. Ein im Figurenzeichnen nicht sehr geübter Künstler stellt nur bekleidete Figuren dar; aber seine Unwissenheit in Ansehung des Nackten spricht selbst aus den Drapperieen dieser Figuren. Denn die Theile, die Proportionen, die mit einander verbundenen Knochen des Körpers geben den Bekleidungen, die diesen bedecken, erst die eigentliche Form. Sie sind es, die die Flächen, die Wirkungen und die Falten der Stoffe bestimmen, und hier ersetzt der Gliedermann nicht nur nicht die Natur, sondern er täuscht auch den Künstler, und entfernt ihn von dieser oft noch mehr. Ganz unnachlaßlich ist das Studium des Nackten, und dieses, junge Künstler, merkt ihr euch vorzüglich. Wählet ihr aber zu diesem Studium den weiblichen Menschen, so

ist es nicht nur mit vielen Schwierigkeiten verbunden, sondern auch noch mit einer besondern Gefahr in Ansehung der Sitten begleitet; und sehr viel Einfluß haben diese auf das Talent. Ich suche hier keine pedantische Strenge zu affektiren, die mir, wenn ich sie an Andern sehe, zuwider, und dem Praktischen eurer Kunst, so wie mehreren für dieselbe nothwendigen Ideen entgegen seyn würde; aber ich berufe mich hier auf eure eigne Erfahrung, und ihr möget in der Stille und gegen einander selbst euch das gestehen, wovon ich hier nicht weiter sprechen will. Wünscht ihr übrigens hier eine moralische Vorsichtsregel zu kennen, so theile ich euch folgende mit: fürchtet entweder für euch, oder setzt euch nie der Gefahr aus, wenn nicht jene reine und edle Liebe für eure Kunst euch ganz entflammet.

Doch um auf das Nackte in Hinsicht der Kunst wieder zurückzukommen: so rathe ich euch, junge Künstler, nie eine Figur zu malen, die ihr vorher nicht erst nackt gezeichnet habt. Diese Foderung, ich weis es, ist groß, aber sie ist eben so unnachläßlich und wesentlich, als es unnachläßlich und wesentlich ist, an einem Gebäude das Zimmerwerk zu kennen, bevor man es zu decken unternimmt. Immer wird das Nackte, wenn ihr es sorgfältig zeichnet und beobachtet, die Massen, die Falten, die Wirkungen eures Helldunkels entscheiden, die ihr im Gegentheil, nur im Dunkeln tappend, suchen werdet. Ein fortgesetztes Zeichnen nach dem Nackten wird euch endlich auch vor dem Fehler schützen, die Formen, Proportionen und Verbindungen der Körpertheile nicht zu wenig bemerkbar zu machen. Immer wird übrigens in euren Werken das Kennerauge finden,

ob ihr diese oder jene drappirte Figur vorher nach der Natur gezeichnet hattet, oder nicht.

Was endlich noch die Nacktheit betrifft, ein Wort, das, wie ich schon erinnert habe, die Idee des Indezenten und sogar des Obscönen erweckt: so entsprechet, Künstler, nie jenen Wünschen, zu welchen verdorbene Sitten den verirrten Jüngling, den durch Lüste verdorbenen Greis, oder auch den Günstling des Glücks veranlassen, dem Macht und Reichthum oft ein Recht zu geben scheint, keine Gränzen anzuerkennen. Der Gedanke, daß ihr im Gegentheil es nicht wagen könnet, eure Werke mit euern Namen zu bezeichnen, dieser Gedanke müsse für euch hinreichend seyn, um den dringenden Bitten, die man hier an euch thun könnte, nicht Gehör zu geben, ja selbst den Befehlen, die ihr erhalten könntet, nicht zu gehorchen.

(Artikel von Watelet.)

Zehn=

Zehntes Kapitel.

Von der Grazie.

Wenn die Anmuth aus der gehörigen Uebereinstimmung der Empfindungen der Seele mit der Handlung des Körpers entspringt, so muß der Maler, um sie darzustellen, durch Beobachtung und Nachdenken die Harmonie der Gemüthsrührungen und Bewegungen des Körpers zu fassen suchen; eine Harmonie, die sich bisweilen ganz vollkommen zeigt, die aber nur allzuoft auch sehr ungleich und regellos ist, sey es, daß der Ausdruck einigem Zwange unterworfen, oder daß das Gefühl erkünstelt und nicht allzu aufrichtig sey.

Das Wort, wovon hier die Rede ist, ist eines von denjenigen, welche unter derselben Bedeutung in alle Künste und in die Sprache des gemeinen Lebens aufgenommen worden sind. Es ist ein Ausdruck der allgemeinen Theorie, und Ausdrücke dieser Art bilden das Band, welches alle schönen Künste mit einander vereiniget.

Die Anmuth einer gemalten oder ausgehauenen, einer in Versen oder in Prosa geschilderten Figur, die Anmuth einer Melodie, alle diese verschiedenen Arten von Anmuth haben eins und dasselbe Princip.

Ich bitte die Leser um Verzeihung, wenn ich ihnen hier das Kapitel über die Anmuth wiederum so vor die Augen stelle, wie es sich hinter dem Gedichte über die Kunst zu malen findet; was ich über diesen Gegen-

stand gedacht und gesagt habe, schien mir durch die Beobachtungen bestätiget worden zu seyn, die ich zu machen fortfuhr; es wurde von mehrern Schriftstellern aufgenommen, welche über diese Materie schrieben, und ich würde darüber weiter nichts sagen können, als ungefähr dieselben Sachen mit andern Worten.

Die Anmuth trägt, wie die Schönheit, zur Vollkommenheit bei. Diese beiden Eigenschaften stehen in der Reihe unserer Ideen neben einander; sie bewirken beide Wohlgefallen; bisweilen vermengt, öfter unterscheidet man sie; sie machen einander den Vorzug streitig, und erhalten ihn nach den Umständen.

Die Schönheit verträgt eine wiederholte und überlegte Untersuchung; man kann um den Preis der Schönheit streiten, wie es die drei Göttinnen thaten, da im Gegentheile die Anmuth augenblicklich verschwindet, sobald man den Vorsatz faßt, sie zu zeigen.

Ich glaube, daß die Schönheit, wie ich bereits gesagt habe, in einer Bildung bestehe, welche den Bewegungen, die uns eigen sind, vollkommen entspricht.

Die Anmuth besteht in der Uebereinstimmung dieser Bewegungen mit denen der Seele.

In der Kindheit und in der Jugend wirkt die Seele frei und unmittelbar auf die Werkzeuge des Ausdrucks.

Die Bewegungen der Seele der Kinder sind einfach; ihre Glieder gelehrig und gewandt. Aus diesen Eigenschaften entspringt eine Einheit und Freiheit, welche gefällt.

Folglich sind die Kindheit und die Jugend das Alter der Anmuth. Gewandtheit und Gelehrigkeit der Glieder sind der Anmuth so nothwendig, daß das

reifere Alter ihrer kaum empfänglich, und das Greisenalter ihrer ganz beraubt ist.

Einfachheit und Freiheit der Bewegungen der Seele tragen zur Hervorbringung der Anmuth so viel bei, daß unbestimmte oder allzusehr zusammengesetzte Leidenschaften sie sehr selten erzeugen.

Naivität, unverstellte Wißbegierde, Verlangen zu gefallen, unwillkührliche Freude, Reue, selbst Klagen und Thränen, welche der Verlust eines geliebten Gegenstandes verursacht, sind der Anmuth empfänglich, weil alle diese Bewegungen einfach sind.

Ungewißheit, Zurückhaltung, Gezwungenheit, zusammengesetzte Regungen und heftige Leidenschaften, deren Bewegungen einigermaßen konvulsivisch sind, sind derselben nicht empfänglich.

Dasjenige Geschlecht, welches die meiste Geschmeidigkeit und Empfindsamkeit besitzt, welchem die Begier zu gefallen, nach der unwandelbaren Einrichtung der Natur, unwillkührlich und nothwendig zukömmt, welches die Schönheit am interessantesten darstellt, zeigt auch, wenn es anders der Kunst und Affektation entgeht, die Anmuth von der verführerischsten Seite.

Die sehr gebildete Jugend entfernt sich nicht selten von der Anmuth, welche sie sucht, indeß jene, welche sich deshalb wenigern Zwang anthut, sie besitzt, ohne die Absicht gehabt zu haben, sich dieselbe zu erwerben. Dies kommt daher, weil ein gebildeter Geist, und der einmal angenommene Wohlstand die plötzlichen Bewegungen der Seele sowohl als des Körpers, langsamer oder schwächer, und Ueberlegung dieselben zusammengesetzt macht.

Jemehr wir an Stärke und Aufklärung der Vernunft, jemehr wir an Erfahrung gewinnen, um so weniger lassen wir den innern Bewegungen jene Herrschaft, welche sie, wenn wir blos der Natur folgten, über die Gesichtszüge, Geberden und Handlungen haben würden.

Im reifern Alter, wo gewöhnlicher Weise die Vernunft und Erfahrung sich vervollkommnen, werden die äußern Werkzeuge weniger gelehrig, weniger gewandt.

Endlich giebt in dem Greisenalter die kältere Seele ihre Befehle nur langsam, und verschafft sich nur mit Mühe Gehorsam.

Nun verschwindet Ausdruck und Anmuth; diejenige Anmuth, die ich eben geschildert habe, entlehnt von der vollkommensten Uebereinstimmung aller Theile eine unendliche Kraft.

Indessen stehen die einfachen Bewegungen der Seele mit der Vollkommenheit eines wohlgebildeten Körpers vielleicht nicht in demjenigen genauen Verhältnisse, welches zwischen jener vollkommenen Bildung, und den Handlungen, die ihr eigen sind, Statt findet.

Hieraus sieht man, warum die Kindheit, die man als ein Alter betrachten kann, in welchem der Körper unvollkommen ist, sich der Anmuth fähig findet, indeß man sie ihm blos aus Gewohnheit und Uebereinkunft zuschreibt.

Bei dem, was ich gesagt habe, wird noch das Gleichgewicht der Prinzipien des Lebens vorausgesetzt, welches die Gesundheit in uns bewirkt. Dieser Zustand, der allen Altern, nach den Verhältnissen, die ihnen angemessen sind, gemein ist, begünstigt die Anmuth und erhöht die Schönheit.

Uebrigens leidet diese Uebereinstimmung der einfachen Bewegungen der Seele mit denen des Körpers unendliche Modifikationen, und bringt sehr mannichfaltige Wirkungen hervor. Daher kommt ohne Zweifel die Dunkelheit, mit welcher man gemeiniglich von ihr spricht, und jenes ich weis nicht was — ein Ausdruck ohne Sinn, den man so oft als sehr bedeutend wiederholt.

Die Anmuth wird mehr oder weniger bemerkt und empfunden, je nachdem die Augen derer, welchen sie sich zeigt, selbst mehr oder weniger gestimmt sind, ihre Wirkungen wahrzunehmen.

Wer kann daran zweifeln, daß, wenn wir für das Gefühl der Anmuth besonders empfindsam sind, eine Harmonie unsrer innern Empfindungen mit der Ursache derselben entsteht? Wir wollen einige Augenblicke bei diesem Gegenstande verweilen.

Ein unbefangener Mensch sieht ein junges Mädchen auf sich zukommen, dessen schöner Wuchs ihrem Gange mit jener Leichtigkeit, jener Gewandtheit zu Statten kommt, welche die Charaktere ihres Alters sind. Dieses junge Mädchen, das ich mir von einer Regung der Neugierde belebt denke, erhält von diesem einfachen Eindruck ihrer Seele Reize, welche demjenigen einigermaßen auffallen, der sie betrachtet.

Dies ist natürliche Anmuth, unabhängig von irgend einer fremdartigen Modifikation.

Nun wollen wir annehmen, daß dieser Mensch, weit entfernt, gleichgültig zu seyn, das Interesse eines Vaters für diese junge Schönheit hege, welche er erblickte, und sich ihr nähere. Wir wollen ferner annehmen, daß die Neugierde, welche die Tritte dieses jun-

gen Mädchens leitete, sich in ein weniger unbestimmtes Gefühl verwandelt habe, das ihren Gebehrden und ihrem Gange eine entschiednere Bewegung giebt; um wie vieles wird nun nicht der interessanteste Gegenstand an Anmuth gewinnen! Die Lebhaftigkeit der Handlung ist erhöht; einerseits drückt sich in der Gestalt des Mädchens eine zärtliche Beeiferung aus; andrerseits erscheint der Vater hundertmal scharfsichtiger, und weit empfindsamer für die Anmuth seiner Tochter, als es jener dabey unintereſſirte Mensch war.

Wir wollen die Nüancen noch weiter verfolgen! Es sey kein gleichgültiger Mensch, selbst kein Vater, sondern ein verliebter junger Mann, der den geliebten Gegenstand mit Sehnsucht erwartete und kommen sieht; das junge Mädchen sey eine zärtliche und naive Geliebte, die denjenigen, den sie liebt, kaum erblikte, und ihm schon entgegen fliegt; der Ort, wo diese beyden Liebenden zusammenkommen, sey der schönste, den die Natur darbieten kann. Stellen wir uns hier zugleich vor: die Reize der Jugend, die Vollkommenheit der Schönheit, den Glanz einer völligen Gesundheit, die lebhafte und natürliche Bewegung beyder Seelen, welche die einfachsten, harmonirendsten und ungezwungensten Rührungen empfinden; welche Reize der Anmuth gehen hier in unzählbaren Nüancen hervor; Reize, welche unwillkührlich jeden Zug, die mindeste Handlung und Gliederbewegung beseelen!

So bringt von den mannichfaltigen sich in körperlichen Bewegungen ausdrückenden Leidenschaften und Gefühlen des Menschen diejenige, welche von der Natur am meisten begünstiget wird, Liebe, einen an-

genehmeren, allgemeinern und augenscheinlichern Ausdruck hervor, als jede andere; einen Ausdruck, in welchem jene Beziehung der Seele und des Körpers, durch welche die Anmuth entsteht, sich am innigsten und harmonischsten findet.

Auch verbanden die Alten die Venus, Amorn und die Grazien beständig mit einander, trennten sie nie: und der geheimnißvolle Gürtel, welchen Homer beschreibt, ist vielleicht nichts anders, als das Sinnbild jenes an Anmuth so fruchtbaren Gefühls der Liebe, mit welchem Venus beständig beschäftiget ist, und von dem sie den Reiz entlehnte, den ihr die Schönheit allein nie hätte geben können. (Aufsatz von Watelet.)

Die Anmuth

ist einer der Zweige des Geschmacks, durch welchen die Kunst das sanfteste und angenehmste Wohlgefallen der Seele gewinnt. Das Talent, Anmuth zu zeigen, erwirbt man sich weder durch Wissenschaften, noch durch die größeste Uebung, noch durch den besten Unterricht. In einem Gemälde, dessen Hauptcharakter Anmuth ist, bezaubert uns Wissenschaft und Studium nicht mehr.

Die Anmuth, welche ein geschickter Künstler ausdrückt, ist ganz Gefühl, sie begeistert, oder richtiger gesagt, sie reißt alle diejenigen zum Vergnügen hin, welche ihre Augen auf sein Werk werfen.

Die Anmuth kennt weder Grundsätze noch Herkommen. Jede Nation kann wohl ihre Art von Schönheit haben; aber für alle Länder ist nur eine Anmuth.

Sie kann weder beschrieben, noch gemessen, noch bestimmt werden; sie ist in allem feiner, flüchtiger und allgemeiner als die Schönheit. Auch ihr Wesen ist, wie ihre Wirkungen, verschieden; diese beyden vortrefflichen Eigenschaften gleichen sich in nichts, als ihren Reizen, die jedoch in der Anmuth immer siegender sind.

Sie gefällt und entzückt, ohne die Bestimmtheit der Formen, welche die Künstler angenommen haben, um die Schönheit auszudrücken. Schönheit, so bewunderungswürdig sie auch sey, reizt nur durch die Anmuth, welche sie bisweilen begleitet, und die allein sie vollkommen macht.

Die Anmuth, noch schöner als die Schönheit, sagt Lafontaine, indem er das Gemälde der Göttinn der Liebe entwirft. Und lasset es uns bekennen, dieser Dichter war vielleicht in der Kunst, für den Geist zu malen, der einzige unsrer Landsleute, welcher im Besitze des Geheimnisses war, die Anmuth zu schildern; denn sie entstand unter seiner Feder wie unter dem Pinsel Albans.

Montesquieu sagte, daß man sich Anmuth nicht erwerben könne, und setzte hinzu: „Um sie zu haben, muß man naiv seyn; aber wie soll man arbeiten, um naiv zu seyn?“

Die Naivetät, welche in der Natur Anmuth giebt, kann sie auch allein in der Kunst hervorbringen, welche jene nachahmt. Durch die geringste Bewegung, ihr nachzulaufen, entfernt man sich von ihr.

Wenn der wahre Charakter der Anmuth wirklich jener ist, den der berühmte ebenangeführte Schriftsteller in einem Abschnitte entwirft, den er das ich weis

nicht was überschreibt: *) so muß man fühlen, daß man ihr Wesen nicht ergründen, noch weniger aber sich anmaßen könne, eine Methode, sie zu erlangen, anzugeben.

Wenn man, wie Herr Watelet **) nach Felibien, sagt ***): „daß die Anmuth in der Uebereinstimmung der von der Schönheit hervorgebrachten Bewegungen mit den Bewegungen der Seele bestehe;“ so behauptet man im Grunde, daß die Schönheit zur Anmuth nothwendig sey; eine Behauptung, die nicht immer wahr ist. Zweitens paßt die Uebereinstimmung der Bewegungen des Körpers mit denen der Seele eben so gut auf den richtigen Ausdruck aller Leidenschaften, als auf die Anmuth.

Felibien giebt noch vor, daß die Anmuth eine Bewegung der Seele sey, die man nur aus der Handlung des Körpers beurtheile. Dieser Grundsatz ist weder richtig noch allgemein. Die schlafende Diana des Peter von Cortona, die einzige Figur dieses Malers, an welcher man Anmuth ohne Manier sieht; die sterbende heilige Cecilie von Dominikus, und noch einige andre Stücke beweisen, daß die Kunst, wie die Natur, selbst der Unthätigkeit Anmuth geben könne. †)

---

*) Versuch über den Geschmack.

**) Betrachtungen nach dem Gedicht: Ueber die Kunst zu malen.

***) Erste Unterhaltung über das Leben und die Werke der Maler, in 12. S. 14.

†) Felibien hätte hierauf antworten können, daß in der Kunst selbst die Unthätigkeit als eine Bewegung betrachtet werden müsse, weil sie eine Fortsetzung der Stel-

Anzuzeigen, wo sich Anmuth finde, ist die einzige sichere Manier, sie zu erklären.

Correggio wird als der Maler der Anmuth (der Grazien) dargestellt. Man kann ihm diesen Rang nicht streitig machen, wenn man seine Werke vorzüglich von Seiten der Ausführung betrachtet; denn in der Anmuth der Stellungen ist er bisweilen ein wenig gesucht.

Diesen Theil der Anmuth scheint uns Albano in dem höchsten Grade zu besitzen. Er bemühet sich nie, dieselben darzustellen, und alles athmet sie in den einfachen und naiven Bewegungen seiner Figuren.

Die mediceische und die gebückte Venus, der Apollino, der Hermaphrodit, sind, wie Mengs*) sehr richtig sagt, wahre Muster der Anmuth, die wir in der Antike besitzen.

Franz Duquesnoy, le Flamand genannt, le Puget in einigen seiner Statuen, sind die neuern Bildner, welche die Anmuth am besten empfunden haben. Unter unsern französischen Malern kannte sie Sebastian Bourdon.

Gefallen, ist einer der großen Zwecke der Kunst. Durch nichts wird er mehr erreicht, als durch Anmuth.

---

lung ist, von welcher man annimmt, daß sie die Figur in ihrer letzten Bewegung genommen habe. Eine schlafende Figur kann Anmuth haben, weil sie eine anmuthsvolle Stellung behalten kann, welche sie während des Einschlafens oder erst während des Schlafs selbst nahm. Die sanfte Zuckung der sterbenden heiligen Cecilie ist eine Bewegung. Endlich kann auch noch eine todte Figur Anmuth haben, denn die letzte Bewegung, die sie machte und deren Stellung sie behielt, konnte anmuthig seyn. Anmerk. d. franz. Herausgeb.

*) Oeuvres complettes de Mengs, 2 Vol. pag. 46.

Karl Maratti kannte den Werth derselben, und hatte die Mittel, sie hervorzubringen, eifrig gesucht. Er wollte die drei Grazien malen, und ließ sie auf seinem Gemälde die Worte sprechen: Senza di noi ogni fatica è vana. Ohne uns ist alle Mühe eitel. Aber kannte er wohl selbst die Anmuth? Ohne Zweifel nicht; denn er arbeitete auf sie hin.

Sehr wenige Künstler haben es in der Kunst so weit gebracht, ihren Figuren wahre Anmuth zu geben, und sie mit dem Verdienste der Ausführung zu verbinden, welche dazu beiträgt, sie zu charakterisiren. Rafael selbst kannte die Schönheit besser, als die Anmuth; und, wie Mengs bemerkt, sein trockner Pinsel verhinderte ihn, sie ausdrücken zu können; und ich möchte hinzusetzen, daß das Ernste seiner Formen noch ein Hinderniß war.

Parmesano ließ seine Figuren Grimassen machen, um dieselben Anmuth zeigen zu lassen. Andreas Sacchi zeichnete schön, Anmuth bezeichnete die Züge seines Pinsels, und Albano war sein Lehrer gewesen; allein er stellte die Schönheit zu frostig dar, um nur Anmuth zu zeigen.

Unter uns wollten die Koypels in ihren Figuren Anmuth erkünsteln, aber sie machten sie dadurch zu gezierten Närrinnen. Watteau, unser liebenswürdiger Watteau hat die Anmuth nicht dargestellt, er ist anmuthig (gracieux); denn dieses französische Wort zeigt die angenehme, sanfte, artige Manier an, aber es drückt nicht das Eigenthümliche der Anmuth aus. So sagt man in diesem Sinne, daß Mignard, K. Maratti, Peter von Cortona anmuthige

Maler sind, weil ihre Gemälde oft angenehme Weiber, Kinder und andere Gegenstände darstellen, und daß Joseph Ribera, Carravaggio, Jonvenet aus der entgegengesetzten Ursache nie das Anmuthige zeigten.

Um auszudrücken, daß sich bisweilen in verschiedenen Theilen der Kunst Anmuth finde, sagt man: dieses Gemälde ist mit Anmuth gemalt; dieser Maler bringt viel Anmuth in seine Formen; diese Zusammensetzung ist voll von Anmuth; diese Statue ist mit Anmuth ausgeführt. Alle Theile der Kunst sind endlich der Anmuth empfänglich; aber die Anmuth im eigentlichen Sinne hat ihren Sitz nur in der Wahl der Stellungen und des Charakters der Formen. (von Robin.)

Anmuthig (Gracieux).

Dieses Adjektiv hat eine weitere Bedeutung, als das Substantiv, von welchem es herkommt.

Wenn man sagt, daß ein Gegenstand Anmuth habe: so giebt diese Art sich auszudrücken wirklich eine bestimmtere Idee, und erweckt ein determinirteres Gefühl, als wenn man sagte, daß dieser Gegenstand anmuthig sey. Dieser letztere Ausdruck ist oft selbst einer Schattirung von Ironie empfänglich, welche das Wort Anmuth nie annimmt.

Die Anmuth erweckt ein Interesse, welches man sich gleichsam gezwungen fühlt zu ehren, wenn man nicht eine zu noch sanftern und zärtlichern Gefühlen gestimmte Seele hat, und es wäre ein trauriges Zeichen für das Gefühl und die Künste, wenn sie diesen Vorzug verlöre.

Man hat mit dem Worte anmuthig in der

Malerei eine Art von Anmuth bezeichnet. Man begreift unter dieser Gattung alle Werke der Kunst, welche des Angenehmen empfänglicher sind, als des Starken. Man ist so gefällig gewesen, selbst Affektation und das Manierirte unsrer Sitte darein aufzunehmen.

Man sagt von einem Schäferstück, in welchem nichts einfach und wahr ist: das ist ein Werk von der anmuthigen Gattung; man sagt im Gegentheil von einer Zusammensetzung, wo alles übertrieben ist, sie sey von einer schrecklichen Gattung.

Diese Unterscheidungen gründen sich auf unsere neuern Untersuchungen — und ich glaube, sie sind den Künsten schädlicher als nützlich: sie leiten zu falschen Ideen, die nicht von der Natur hergenommen sind, wo alles dasjenige, was Bezug auf die Künste hat, durch Nüancen verbunden zu seyn scheint, die man nicht klassifiziren kann, wie zum Beispiel die Farben, welche so in einander verschmolzen sind, daß man von ihnen keine bestimmten Eintheilungen machen kann.

Junge Künstler sowohl, als das Publikum selbst, welches in Rücksicht der Künste immer jung bleibet, weil es keines guten Unterrichts genießt, nehmen Ideen, Klassifikationen und Gattungen begierig auf, und werden betrogen. Mittelmäßige Talente schmiegen sich an dieselben an, weil sie sich dadurch Brod zu erwerben glauben. Unwissende Richter machen daraus die Basis ihrer Entscheidungen, und alles dieses schadet dem Fortgange der bildenden Künste und den weitern Fortschritten wahrer Künstler.

Richtige Schicklichkeit (juste convenance) und Wahrheit — diese beiden Begriffe enthalten alles, was gerechter Weise ausgezeichnet werden kann. Denn es giebt in der That nur zwei Hauptgattungen in den schönen Künsten, das Gute und das Schlechte.

Junge Künstler, wenn ihr euch durchaus bemüht,

in euren Werken anmuthig zu seyn, so habt ihr gar sehr zu befürchten, Sonderlinge zu werden, oder vielmehr in Affektation zu verfallen. Bildet Anmuth in denjenigen Figuren und Gegenständen, welche diese Vollkommenheit vertragen; aber seyd fest überzeugt, daß, je mehr ihr euch anstrengt, den Köpfen zum Beispiel, die ihr malt, ein anmuthiges Wesen zu geben, ihr euch desto mehr von der wahren Anmuth entfernt.

In Portraits ist das, was man ein anmuthiges Air nennt (l'air gracieux), fast immer Grimasse. Es gleicht einer bekannten Erscheinung im gesellschaftlichen Leben, nämlich jener zur Fertigkeit gewordenen Gewohnheit einiger Frauenzimmer, welche sich zu einem Lächeln zwingen, das sie vor ihrem Spiegel erst einstudirt haben, sich in einer sanften Sprache üben, ungefähr so, wie sie Lieder lernen, und die, ohne daß es ihre Seele interessirt, sich eine Empfindsamkeit für die Umstände und den Augenblick zu eigen machen.

Der schlechte Portraitmaler glaubt seine Köpfe anmuthig zu machen, wenn er die Winkel des Mundes in die Höhe zieht. Er denkt ihnen Empfindungen zu geben, wenn er die Augenwimpern etwas länglich und zusammengedrückt zeichnet und den Augapfel in die Höhe kehrt. Diese lächerlichen Mittel beweisen hinlänglich, wie er den Sinn des Wortes, anmuthig, versteht.

Man gebietet den Kindern ein anmuthiges Wesen, eine anmuthige Miene. Man nennt diejenigen traurige und ungesellige Menschen, welche ihre Gesichtszüge der Stimmung ihrer Seele überlassen. Das ist ein vielleicht nothwendiges Uebel in der Gesellschaft; aber es ist in der Malerei nicht nothwendig; und die Maler sollten wenigstens in der Welt, welche sie schaffen, die Typen des offnen Ausdrucks der Gefühle und der Wahrheit der Natur behalten. (Watelet.)

Ende des zweiten Abschnitts.

Dritter Abschnitt.

Schule.

(Artikel des Herrn Dalembert aus der alten Encyklopädie.)

In der Sprache des gemeinen Lebens bezeichnet diese Benennung einen Ort, wo man über Etwas Unterricht ertheilt; so sagt man: eine Leseschule, eine Schreibeschule, eine Fechtschule, eine Reitschule, auch, ein Kind in die Schule schicken.

In der Sprache der Kunst hingegen hat dieses Wort etwas Emphatisches, das mit der Vorstellung von Celebrität verknüpft ist. Wenn daher ein mittelmäßiger, oder auch ein sehr geschickter, aber doch weniger bekannter Maler auch mehrern angehenden Künstlern Unterricht ertheilt, so wird man sich doch des Worts, Schule, nicht bedienen, weder um seine Lehrlinge kollektiv zu bezeichnen, noch auch um die Werkstätte anzudeuten, in der er ihnen Unterricht giebt.

Aber auch das Talent und die Celebrität eines Meisters ist nicht hinreichend, um der Folge seiner Lehrlinge auf immer den Namen, Schule, zu geben; es müssen auch, wenn dieses wirklich geschehen soll, mehrere seiner Zöglinge selbst große Meister werden, und das, was man Celebrität nennt, erlangen. Wenn man daher auch bei den Lebzeiten eines großen und berühmten Artisten das Wort, Schule, in Ansehung seiner Zöglinge anwendet, so wird doch, ohne jene Bedingung, die

Nachwelt diesem Meister und der Folge seiner Lehrlinge dieses in der Sprache der Kunst so viel sagende Wort nicht ertheilen. Man sagt, die Schule des Rafael, und man sagt dieses, weil Julius Romano, weil Polydorus de Caravaggio und andere mehr, welche seine Schüler gewesen sind, sich selbst einen großen Namen verschafft haben. Man sagt, die Schule Carracci's, aus welcher ein Domeniquino, ein Guido, ein Alban kam. Man sagt, die Schule des Vouet, in der wir einen le Süeur, einen le Brun glänzen sehen; und es ist sehr wahrscheinlich, daß aus einem gleichen Grunde die Nachwelt auch eine Schule des Vieri kennen werde.

Bedient man sich aber des Worts Schule, um kollektive diejenigen Artisten anzudeuten, welche von einem und demselben Meister Unterricht erhalten, und die Regeln und Grundsätze dieses angenommen haben: so bedient man sich desselben auch, um alle diejenigen Künstler zu bezeichnen, welche in einer und derselben Gegend, in einem und demselben Lande gelebt haben. Und so sehen wir alle Maler Europens durch die Benennungen: florentinische Schule, römische Schule, venetianische Schule, lombardische Schule, französische Schule, deutsche Schule, flandrische Schule, holländische oder niederländische Schule klassifizirt.

Wir wollen das Charakteristische, durch das sich eine jede dieser verschiedenen Schulen auszeichnet, angeben, und unsern Lesern nicht alle berühmte Künstler, welche sich in diesen Schulen bildeten, sondern hauptsächlich nur diejenigen Meister kennen lernen, die ihnen jenes Charakteristische geben, und die wir also als die Begründer derselben betrachten müssen.

Uebrigens ist auch schon eine sehr beträchtliche Anzahl von Artisten in den Artikeln, Graveurs, Maler und Bildner, namhaft gemacht worden.

Florentinische Schule.

Diese Schule zeichnet sich hauptsächlich durch etwas Stolzes, durch etwas Gedrehetes, nicht selten Unnatürliches in den Bewegungen der Figuren, durch eine gewisse finstre Strenge, durch einen vielleicht alles Graziöse ausschließenden Ausdruck der Kraft, und durch eine große, in gewisser Rücksicht fast gigantische Zeichnung aus. Dieser Zeichnung kann man nicht ohne Grund eine gewisse Uebertreibung vorwerfen; aber man kann auch im Gegentheil nicht läugnen, daß eben dieses Uebertriebene in uns die Idee von einem gewissen majestätischen Ideal erzeuge, das uns über die schwächliche und hinfällige Menschennatur erhebt. Die florentinischen Artisten scheinen nie die Absicht gehabt zu haben, zu gefallen und auf den Gesichtssinn angenehm zu wirken, wohl aber eine hohe Bewunderung zu erregen.

Bei den Liebhabern der schönen Künste steht diese Schule, weil sie gleichsam die Mutter aller übrigen Schulen Italiens ist, in sehr großem Ansehen.

Die Künste, die seit der Regierung des Nero immer mehr und mehr ausgeartet waren, sanken endlich mit dem Koloß des römischen Staats, und giengen durch die barbarischen Völker, die diesen zerrütteten, ganz unter. Wenn hier Griechenland noch ein trauriges Asyl für sie blieb, so hatten sie es mehr dem Mitleid, als dem Geschmacke der Beherrscher und der Bewohner des abendländischen Reichs zu verdanken; man

ließ sie hier zwar in keiner gänzlichen Unthätigkeit, aber man nahm sich ihrer doch auf keine würdige Art an; sie verschafften denen, die es nicht für unwürdig hielten, sich mit ihnen zu beschäftigen, weder einen nothdürftigen Unterhalt, noch auch einen gewissen Beifall, und alles, was man von ihnen erwartete, und was auch wirklich nur einzig und allein ihr Vorwurf zu seyn schien, war, Gegenstände der religiösen Verehrung ohne alle Schönheit, ohne alle Kunst, ohne alles Studium, ohne alle Kenntniß der Natur darzustellen. Diese Gemälde, oder wie man sich damals noch auszudrücken pflegte, diese Bilder, in denen die Farben sehr dick und grob aufgetragen, man kann sagen, aufgeschmiert waren, erhielten blos nur noch durch das Gold und die Edelsteine einigen Werth, die sie schmückten, oder vielmehr bedeckten.

Italien, das auf seine Artisten dereinst stolz zu werden bestimmt war, fand sich jetzt genöthigt, aus diesen Gegenden, wo die Künste sich so unvollkommen zeigten, und wo sie so wenig geschätzt wurden, Künstler kommen zu lassen. Seit dem Jahre 1240 hatte der Rath in Florenz angefangen, von Griechenland dergleichen Handwerksleute in der Malerei nach Florenz zu berufen, deren ganze Geschicklichkeit darin bestand, daß sie grobe und plumpe Umrisse machten, und das Gezeichnete, wie wir schon bemerkt haben, mehr mit Farben beschmierten, als malten. Eben so unvollkommen waren auch ihre mosaischen Arbeiten; indessen fanden sie in Italien Bewunderer, die noch weit unwissender wie sie selbst waren.

In diesem Zustande der Kindheit oder des gänzlichen Sinkens befand sich die Malerei, als im Jahre 1240 zu Florenz ein Cimabue geboren wurde. Schon in der

ersten Periode seines Lebens gab er Proben eines lebhaften Geistes, und seine Eltern, welche von Stande waren, bestimmten ihn daher für die Wissenschaften, die sich in einem eben so traurigen Zustande, wie die Künste, befanden. Aber Cimabue füllte alle seine Hefte mit Entwürfen an, und entzog sich oft seinen wissenschaftlichen Beschäftigungen, um einige jener griechischen Handwerksleute arbeiten zu sehen, welche damals an der Kapelle der neuen heil. Maria malten.

Endlich wurde Cimabue wirklich ein Schüler dieser ungebildeten Meister; allein bald übertraf er sie, und bald begann durch ihn in Florenz die Morgenröthe der wiederauflebenden Künste zu schimmern. Dieser Schimmer war freilich nur noch sehr schwach, aber er war für diese Zeiten, wo alles noch in die Nacht einer tiefen Unwissenheit gehüllt war, eine sehr bedeutende Erscheinung. Sicher würde bei uns jeder mittelmäßige Künstler erröthen, wenn er Werke lieferte, wie Cimabue für sein Zeitalter hervorrief; aber vier Jahrhunderte haben die Nachfolger dieses Artisten aufgeklärt, der ohne Zweifel sehr viel Genie besaß, weil er einer neuen Schöpfung fähig war. Wenn er sich daher auch nur durch unvollkommene Werke Ruhm erwarb, so verdiente er diesen dennoch vollkommen, und seine Gemälde mußten, ohngeachtet ihrer Mängel, dennoch wahre Wunder seyn. Da er eine Mutter Gottes für die neue heil. Kapelle beendigt hatte, zog das Volk in die Werkstätte des Artisten, nahm mit der größten Achtung das Gemälde in Empfang, und trug es unter Trompetenschall nach der Kirche, wo es aufgestellt werden sollte. Dieses ist der ehrende Beifall, durch den man die werdenden

Künste zu ehren suchen muß, der Beifall, der ihres zarten Keimes wohlthätig pflegt, der ihre fernere Bildung begünstigt und sie endlich ihrer Reife wirklich näher bringt. Gleichgültigkeit erstickt und tödet das Talent in seinem Keime; und wenn Cimabue keine Bewunderung gefunden hätte, so würde Florenz vielleicht nie einen Michael Angelo gehabt haben.

Cimabue starb im ersten Jahre des vierzehnten Jahrhunderts; er trieb die Fresko- und Wassermalerei. Taffi, sein Zeitgenosse, nicht aber Nebenbuhler seines Ruhms, beschäftigte sich hauptsächlich mit der Mosaik, die er von einigen Griechen, welche in Venedig arbeiteten, gelernt hatte.

Giotto, ein junger Landmann, den Cimabue bei den Schaafen, welche er hütete, einen Stein bezeichnen sah, wurde der Schüler dieses bewunderten Artisten; durch ihn machte die Kunst größere Fortschritte. Er wurde von dem Pabst Bonifacius VIII. nach Rom berufen, wo er die Mosaik, die sich an dem Portal der Peterskirche befindet, verfertigte; sie stellet Christum auf dem Meere wandelnd vor, und ist unter dem Namen la nave del Giotto bekannt. Die Zahl der Maler wurde nun in kurzer Zeit zu Florenz so beträchtlich, daß sie um das Jahr 1350 eine Brüderschaft unter dem Schutze des heil. Lukas errichteten.

Um diese Zeit stand Paul Ulcello auf, der zuerst mit Genauigkeit die Perspektive beobachtete. Gegen den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts lebte Massolino, der den Figuren schon mehr Größe, den Bekleidungen mehr Schönheit, und den Gesichtern schon eine Art von Leben und von Ausdruck gab. Ihn übertraf sein Schüler

Massaccio, der in seinen Werken zuerst das Kraftvolle, Bewegliche und Hervorragende sehr gut darstellte, in den Stellungen schon eine gewisse Leichtigkeit und Anmuth zeigte, und die Verkürzungen besser als seine Vorgänger ausdrückte. Denn immer ließen die Maler ihre Figuren noch auf den Zehen ruhen, weil sie noch nicht einen Fuß verkürzt zu zeichnen verstanden.

Bis itzt trieben die florentinischen Maler nur die Mosaik, die Fresko- und Wassermalerei: die Werke der beiden ersten Gattungen konnten nur da, wo sie gearbeitet waren, einen Beweis von der Geschicklichkeit ihrer Schöpfer abgeben; die Werke der letztern ermangelten wiederum jenes Lächelnden und Glänzenden, jenes Frischen und Lebhaften, waren bei feuchter Witterung der Verderbniß ausgesetzt, und konnten, wenn sie verdorben waren, nicht wieder hergestellt werden. Aber nun fieng ein Florentiner an, auch in Oel zu malen, und dieser war Andreas Castagna. Wir werden, wenn wir von der flandrischen Schule sprechen werden, sehen, daß diese Art Malerei gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts von einem gewissen Johann van Eyk, der unter dem Namen Johann von Brügge mehr bekannt ist, erfunden wurde. Ein sizilianischer Maler, Antonius oder Antonello von Messina, hatte zu Neapel ein Gemälde von diesem van Eyk gesehen, reiste nach Flandern, bewarb sich um die Freundschaft dieses Künstlers, und erhielt dessen Gunst wirklich in einem so hohen Grade, daß ihm dieser sein Geheimniß mittheilte. Dieser Antonello eröffnete es seinem Schüler Dominiko wieder, der, um sich zu bilden, aber leider! zu seinem Unglücke nach Florenz kam. Andreas Castagna erhielt

durch Gefälligkeiten und Liebkosungen das Zutrauen des Dominiko, er theilte seine Wohnung mit ihm, und brachte es endlich dahin, daß Dominiko ihn die Kunst mit Oel zu malen lehrte. Sobald Castagna das Geheimniß wußte, sobald fieng er auch an, seinen Freund als einen gefährlichen Nebenbuhler zu betrachten, den er zu entfernen hätte, wenn er anders die Werke, die er gern allein zu arbeiten wünschte, sich auch wirklich alle wollte übertragen sehen. Er lauerte ihm daher einstmals in einer entlegenen Straße auf und bohrte ihn nieder. Der unglückliche Dominiko, der ohnerachtet seiner tödlichen Wunde noch sprechen konnte, ließ sich in die Wohnung seines Mörders, den er nicht erkannt hatte, bringen, wo er in den Armen dieses Ungeheuers, das er noch für seinen Freund hielt, den Geist aufgab. Diese verruchte That bekannte noch Castagna, da er sich auf dem Sterbebette befand.

Pisanello, ein Schüler des verabscheuungswürdigen Castagna, war Maler, Bildner und Steinschneider, und zeichnete sich in einer jeden dieser drei Gattungen der zeichnenden Künste aus. Endlich erschien Ghirlandaio, der anfänglich ein Goldarbeiter gewesen war, nachher aber Maler und Lehrer des großen Michael Angelo wurde, und Andreas Verocchio, der die Malerei und in der Folge die Bildnerkunst trieb, und den Leonhart da Vinci zum Schüler hatte. Ghirlandaio zeigte in seinen Kompositionen eine Einsicht, welche bis itzt ganz fremd gewesen war; Verocchio malte hart, aber er verrieth Kenntniß in seiner Zeichnung, und wußte seinen weiblichen Köpfen Anmuth zu geben. Er erfand die Kunst, die Gesichter verstorbener oder

lebender Personen in Gyps abzuformen, um den Portraits, die von diesen gemacht werden sollten, mehr Aehnlichkeit verschaffen zu können.

Leonhart da Vinci wurde mit den größten Gaben der Natur im Jahre 1445 geboren. Sein Gesicht und seine ganze Körperform war schön, und glänzend waren die Talente seines Geistes. In ihm vereinigte sich die größte Behendigkeit der Glieder mit einem hohen Grade von körperlicher Kraft. Alle diese Gaben, alle diese Talente, mit welchen ihn die Natur so reichlich ausgestattet hatte, wurden nun von ihm noch weit mehr erhöht und veredelt. Ihr Universelles brachte in ihm eine gewisse Unruhe zuwege, die ihn verhinderte, sich nur allein auf einige Gegenstände zu fixiren, und ein gewisses inneres Gefühl schien ihm gleichsam anzukündigen, daß er fähig sey, alles zu umfassen. Er tanzte mit Anmuth, saß sehr schön zu Pferde, spielte sehr gut mehrere musikalische Instrumente, und besaß für die damalige Zeit ziemlich ausgebreitete Kenntnisse in der Naturgeschichte, einer Wissenschaft, die so wie alle andere noch in ihrem ersten Entstehen war. Hätte er sich nur mit den Wissenschaften beschäftigt, so würde er durch seine Talente und durch seine Gelehrsamkeit geglänzt haben. Crescembri nimmt keinen Anstand, ihn zu denjenigen zu rechnen, die man als die Wiederhersteller der italienischen Dichtkunst betrachtet.

Da Vinci vernachlässigte keine einzige jener Künste, welche mit der Zeichnung in Verbindung stehen. Er studirte die Baukunst, trieb die Skulptur, und machte endlich aus der Malerei seine Hauptbeschäftigung. Seine Fortschritte in dieser Kunst waren so schnell, daß

Verrocchio, sein Lehrer, da er sich hier von seinem Schüler übertroffen sah, den Pinsel mit dem Meisel vertauschte und Bildner wurde. Dem Studium der Zeichnungskunst ließ der junge da Vinci das Studium der mathematischen Wissenschaften, des Perspektives, der Optik vorausgehen. Ueberdies unterrichtete er sich aber auch noch besonders in der Anatomie und Mechanik.

Er erhielt von dem Herzog Ludwig Sforza, genannt der Schwarze, einen Beruf nach Mailand, wo ihm die Aufsicht über eine Akademie der Malerei und Baukunst, welche dieser Fürst errichtet hatte, übertragen wurde. Hier war es, wo er sich als großer Ingenieur zeigte, indem er durch einen Kanal das Wasser des Addaflusses in die Stadt leitete, ein Unternehmen, dessen Ausführung allen Sachkundigen unmöglich geschienen hatte.

Mit Geist und Gefühl suchte da Vinci die Leidenschaften der Seele in seinen Gemälden auszudrücken, und wenn er in der Folge in diesem wichtigen Theile der Kunst von einem Rafael übertroffen wurde, so hatte er zum wenigsten die Ehre, hierin seine Vorgänger zu übertreffen, oder vielmehr den Künstlern einen Pfad zu zeigen, der ihnen bis jetzt noch unbekannt gewesen war. Für sein Zeitalter war er ein sehr guter Kolorist, und man kann ihn in Rücksicht der Farbengebung als den ersten unter den alten florentinischen Malern betrachten, ob sonst gleich seine Fleischhaltung im Allgemeinen minder schön, und die Haupttinte seiner Gemälde violenfarbig ist. Uebrigens hat kein Maler vor ihm den Figuren so viel Anmuth gegeben, als er.

Seine Zeichnung war rein, pràcis und nicht ohne

Größe. Er erhob sich nicht über die Natur, aber er ahmte sie nicht ohne Wahl nach. War er nicht ganz frei von jenem weniger Natürlichen und Steifen, das bis jetzt gleichsam noch einen charakteristischen Zug der Kunst ausmachte, so kam es daher, daß man noch nicht jene Wellenlinie kannte, die bald gerade, bald zirkelförmig zu werden scheint, und doch weder eine gerade Linie, noch auch eine Zirkellinie wird.

Mit dem größten Fleiße suchte da Vinci seine Werke zu beendigen; aber nie konnte er ihnen jenes Trockne und Frostige benehmen, das bei ihm besonders dadurch noch auffallender wurde, daß er immer diejenigen Contours, die dem Auge gewissermaßen hätten verschwinden sollen, zu stark angab. Indessen kann man ihm dieses Frostige und Trockne eigentlich nur dann vorwerfen, wenn man ihn mit den guten Malern vergleicht, welche auf ihn gefolgt sind; denn wirklich hat sein Pinsel gegen der übrigen Artisten seiner Zeit sehr viel Weiches und Sanftes. Seine Gemälde haben übrigens noch eine sehr schätzbare Eigenschaft, eine Eigenschaft, die nicht selten in guten Stücken vermißt wird, und diese ist, daß sich in ihnen die Figuren sehr rein zeigen, wenn man sie aus der Ferne betrachtet.

Man erzählt, daß er auf einer Reise von Florenz nach Rom, wohin er den Herzog Julius von Medicis begleitete, um seinen Reisegefährten zu belustigen, kleine Figuren verfertiget habe, welche sich in die Luft erhoben hätten, und dann wieder auf die Erde zurück gekommen wären. Sollte dieses Spiel des da Vinci vielleicht Aehnlichkeit mit der Erfindung der ärostatischen Maschinen haben?

Da Vinci hatte übrigens zu viele Verdienste und war zu groß, als daß er nicht auch ein Gegenstand der Misgunst und des Neides hätte werden sollen. Sein Aufenthalt zu Florenz und Rom wurde ihm durch die Verfolgungen des Michael Angelo sehr verbittert, der sich die Miene, als verachte er ihn, zu geben suchte, und ihn den beleidigenden Scherzen seiner Schüler aussetzte. Michael Angelo war ohne Zweifel in Hinsicht seiner großen und kühnen Gedanken und seiner tiefen Kenntnisse in der Zeichnung weit über da Vinci erhaben; aber er mußte dagegen wieder diesem in den gefälligen Theilen der Kunst weichen.

Um diesen Unannehmlichkeiten, die er in seinem Vaterlande erdulden mußte, zu entgehen, folgte er als ein siebenzigjähriger Greis dem Rufe Franz des Ersten und gieng nach Frankreich, wo er nicht lange mehr lebte. Er starb 1520 in seinem fünf und siebenzigsten Lebensjahre in den Armen seines wohlthätigen Monarchen.

Wir wollen jetzt das Urtheil, das Rubens über Leonhart da Vinci gefällt hat, mittheilen; denn die Urtheile großer Artisten sind in der That als heilsame und weise Lehren zu betrachten, weil das, was von ihnen gebilligt wird, sich immer sehr belohnend zu zeigen pflegt, wenn man es befolgt. Wir sprechen übrigens hier nach dem Des-Piles, der das lateinische Manuscript des Rubens besaß, das wir aber nicht kennen, und das auch sehr wahrscheinlich nicht mehr existirt.

„Leonhart da Vinci, sagt der große Meister der flandrischen Schule, „prüfte vorerst alles nach den Re-
„geln einer genauen Theorie, und machte dann von die-
„ser die Anwendung auf das Natürliche und Wirkliche,

„das der Gegenstand seiner künstlerischen Darstellung „werden sollte. Er beobachtete das Anständige, und „floh das Gekünstelte. Er wußte jedem Gegenstande „den schicklichsten und wesentlichsten Charakter zu geben, „und in das Majestätische selbst etwas Göttliches zu le- „gen. Er suchte, was den Ausdruck betraf, die Ein- „bildungskraft eher zu beflügeln und sie durch etwas „wesentliches zu erhöhen, als mit Kleinigkeiten anzu- „füllen, und war hier bedacht, weder verschwenderisch, „noch auch karg zu seyn. Er war endlich so sehr be- „müht, jede Verwirrung in Ansehung der Gegenstände „zu vermeiden, daß er dem Betrachter in seinen Ge- „mälden eher noch etwas zu wünschen übrig ließ, als „daß er das Auge durch eine ängstliche Genauigkeit zu „sättigen suchte. Was aber diesen Künstler am meisten „auszeichnet, ist, wie wir schon bemerkt haben, daß „er den Dingen immer den ihnen zukommenden Charakter „gab, durch den sich dann das eine von dem andern „so vortrefflich unterschied.

„Er hatte auch nicht unterlassen, sich durch ver- „schiedene Schriften zu unterrichten, und sich selbst die „in denselben befindlichen Gewinnplätze herauszuziehen „und zu sammlen. Er ließ sich nichts von dem ent- „gehen, was seinem Süjet in Ansehung des Ausdrucks „günstig seyn konnte, und er wußte durch das Feuer „seiner Phantasie, wie durch das Richtige seiner Urtheils- „kraft, das Göttliche durch das Menschliche zu erheben „und sich in diesem bis zu dem Heldencharakter aufzu- „schwingen.

"Das wichtigste und vorzüglichste, was wir von "ihm kennen, ist das berühmte Abendmal, das er zu

"Mailand gemalt hat. Die Jünger nehmen hier die "ihnen zukommenden Plätze ein, und Jesus den ersten "in der Mitte der Jünger, von denen aber ihm keiner "zu sehr genähert ist. Die Stellung des Heilandes ist "nachdrucksvoll, und seine Arme befinden sich in einer "freien herabgesenkten und Größe ausdrückenden Lage, "während daß die Jünger, geängstigt von einer gewissen "Unruhe, die übrigens nichts Unedles und Unanständi-"ges sehen läßt, sich gleichsam hin und wieder zu bewe-"gen scheinen. Mit einem Worte, dieser Artist hat "durch sein tiefes Denken der Vollkommenheit sich so "sehr genähert, daß es gleichsam ohnmöglich scheint, "sich hierüber auf eine ihm würdige Art auszudrücken, "und noch mehr ihn nachzuahmen."

Man kennt von da Vinci eine Abhandlung über die Malerei, die in italienischer Sprache gedruckt, aber auch in die französische übersetzt und mit Zeichnungen von Poußin bereichert ist. Er hat noch mehrere Schriften hinterlassen, die lang für verloren gehalten wurden, sich aber, wie Villoison versichert, in der Ambrosianischen Bibliothek befinden sollen.

Römische Schule.

Das alte Rom, das an Werken der Kunst, die es entweder aus dem unvergeßlichen Griechenlande erhalten, oder die die Hand griechischer Künstler in seinem Schooße hervorgerufen hatte, so reich war, hinterließ noch in seinen Trümmern dem neuen Rom, was seinen kommenden Artisten den hohen Ruhm, den sie erreicht hatten, verschaffen sollte. Die Antike ist es, durch

die sich diese Künstler gebildet haben. Ihr verdanken sie die richtige Zeichnung, die erhöhte Schönheit der Formen, den großen Styl, den wahren und richtigen Ausdruck, der bei ihnen nie dem Schönen nachtheilig wird. Durch die Antike haben sie auch die Grundsätze der Drappirung kennen gelernt, die auch von ihnen befolgt wurden, ob sie sonst schon in die Malerei Drapperieen aufgenommen haben, welche breiter und fliegender, als die der Bildner des Alterthums sind. Diese Theile der Kunst, zu welchen man auch noch eine schöne Komposition rechnen muß, zeichnen nun die römische Schule aus. In ihnen hat diese Schule ganz nach dem gestrebt, was Genie und Majestät ankündigt; immer hat sie sich aber nur in so fern mit dem Kolorit beschäftigt, in wie fern sie dasselbe für nöthig hielt, um zwischen der Malerei und der Bildnerkunst, oder der durch Farben vermannichfaltigten Malerei und der des Helldunkels einen Unterschied bemerken zu lassen. "Es ist nicht zu verwundern, sagt Felibien, daß die römische Schule, da sie auf alle jene Theile der Kunst so viel Fleiß verwandte, das Kolorit, als den letztern, keiner besondern Aufmerksamkeit würdigte. Der menschliche Geist ist zu beschränkt, und das Leben ist zu kurz, um in alle Theile der Malerei eindringen, und alle in einem gleich hohen Grade besitzen zu können."

Peter Perugino ist der Stammvater der römischen Schule; er wurde Perugino genannt, weil er von Perouse gebürtig war. Zuerst studirte er die Kunst in seinem Vaterlande, und hatte hier einen Maler zum Lehrer, der ihm bei einer harten Behandlung nur einen sehr mittelmäßigen Unterricht ertheilte.

In der Folge gieng er nach Florenz und wurde ein Schüler des Verocchio, bei dem sich auch Leonhart da Vinci bildete. Er hielt sich lange in dieser Stadt auf, gieng aber endlich in sein Vaterland wieder zurück, und übte da die Kunst aus. Von Verocchio hatte er gelernt, den Köpfen, und besonders den weiblichen, Schönheit zu geben; und wenn er auch immer trocken war, so war er es doch weniger, als sein Lehrer. Er stand in gutem Ansehen, und man übertrug ihm mehrere wichtige Werke; was ihn aber besonders unvergeßlich macht, ist, daß er den unsterblichen Rafael zum Schüler hatte. Er starb 1524 in seinem acht und siebenzigsten Jahre.

Rafael Sanzio wurde zu Urbino im Jahr 1483 geboren. Sein Vater, ein sehr mittelmäßiger Maler, ertheilte ihm den ersten Unterricht in seiner Kunst, vertraute ihn aber in der Folge dem des Peter Perugino an; Rafael hatte aber eigentlich die Artisten des Alterthums, hatte seine Vorgänger, seine Zeitgenossen und die Natur zu Lehrern. Seine Talente, sein Charakter, sein Verstand, seine feine Lebensart verschafften ihm ein solches Ansehen und machten ihn so beliebt, daß der Kardinal de Saint Bibiane nicht anstand, ihm seine Nichte zur Gemahlin anzubieten. Allein der urbinische Maler strebte nach etwas Höherem, er gedachte sich selbst bis zu der erhabenen Würde eines Fürsten der Kirche aufzuschwingen. Der Pabst Leo der Zehnte hatte ihm zu dem Kardinalshute Hoffnung gemacht, und diese ausgezeichnete Ehre würde ihm vielleicht auch zu Theil worden seyn, wenn er länger gelebt hätte. Er starb 1520 in einem Alter von sieben und dreißig Jahren; sein früher Tod war die Folge des unordentlichen Lebens,

in das ihn heftige Liebe für das andere Geschlecht gestürzt hatte.

Rafael war nicht gleich der große Künstler, der er in der Folge wurde. Er hatte seine verschiedenen Perioden, und er mußte gleichsam sich erst selbst untersuchen, ehe er seine Gedanken auszudrücken vermochte: man möchte selbst sagen, daß, ehe er so vollkommen die große Kunst habe ausüben können, von der er uns so viel herrliche Beispiele hinterlassen hat, er erst ihr Erfinder habe werden müssen. Anfänglich hatte er die Manier des Perugino, seines Lehrers; allein er machte bald zwo Reisen nach Florenz, um die berühmten und großen Artisten, die in dieser Stadt glänzten, zu studiren. Während einer Abwesenheit des Michael Angelo in Rom, wo dieser eben die Sixtuskapelle malte, gab Bramante, Architekt des Pabstes und Oheim des Rafael, seinem jungen Neffen die Schlüssel zu der Kapelle, um ihm da die von dem florentinischen Künstler angefangenen Gemälde sehen zu lassen: dieses Schauspiel klärte den jungen urbinischen Maler auf, der nun sogleich seine Manier änderte und seinen Figuren mehr Großes als Kühnes gab. Man hat selbst behauptet, daß er die Propheten nnd Sybillen in der Notre Dame nach Michael Angelo gearbeitet habe. Michael Angelo beschwerte sich sehr bitter über die Treulosigkeit des Bramante, und machte durch eine Wegreise die Klagen, die er über Plagiat führte, allgemein ruchtbar. Jetzt sind nun in Rom beinahe schon seit dreihundert Jahren die Meisterstücke des Michael Angelo und des Rafael den Augen der Welt bloßgestellt, und es hat, wie Felibien anmerkt, keinen Sterblichen wieder gegeben,

welcher geschickt gewesen wäre, ähnliche Plagiate zu begehen.

Es war ein Glück für Rafael, sagt Mengs, dem wir in diesem Artikel ganz folgen, daß er in der Periode geboren wurde, die er in Rücksicht der Kunst sehr sinnreich die Periode der Unschuld nennt. Sein erstes Bestreben war, die simple, einfache Natur mit der größten Genauigkeit zu kopiren. War ihm noch unbekannt, daß der Nachahmende hier eine gewisse Wahl zu treffen habe, so sahe er die Werke eines Leonhart da Vinci, eines Massaccio, eines Michael Angelo, und sein Genie nahm einen neuen Schwung.

Und hier fühlte er, daß die Kunst etwas mehr als eine simple Nachahmung der Natur sey. Allein noch nicht besaßen die Werke jener Meister, die ihm die Augen öffneten, Vollkommenheiten genug, um ihm das, was die schönste mögliche Wahl bestimmt, enthüllen zu können, und er befand sich noch in Ungewißheit, wenn er in Rom die Werke der Alten sahe. Aber hier erkannte er bald, daß er die großen und wahren Meister, die er suchte, gefunden habe, und daß ihm nun nichts zu thun übrig sey, als den glücklichen Trieben seines Naturells zu folgen. Ihm genügte es selbst nun nicht einmal, die in Rom sich befindenden Antiken zu studiren; er unterhielt sogar mehrere, die für ihn in Griechenland und Italien alles zeichnen mußten, was sie hier noch von Werken des Alterthums entdecken konnten.

Gewöhnt durch seine erstere Materie, die Natur immer mit der größten Genauigkeit nachzuahmen, war es ihm leicht, auch bei den Nachahmungen der Antike eine ähnliche Treue, eine ähnliche Genauigkeit zu beob-

beobachten; und dieses war ein sehr wesentlicher Vortheil, ein Vortheil, den er über alle jene Künstler erhält, die zwar Alles mit größter Leichtigkeit, aber Nichts mit strenger Genauigkeit zu kopiren pflegen. Er verlor die Natur nicht aus den Augen, sondern lernte durch die Alten vielmehr, wie man in ihr wählen, und wie man sie studiren müsse. Er erkannte, daß die Griechen ihr nicht in die kleinsten Details gefolgt waren, daß sie immer nur allein das Wesentlichste und Schönste in ihr aufgefaßt hatten, und daß endlich die Regelmäßigkeit in den Proportionen eine der vornehmsten Ursachen der hohen Schönheit ihrer Werke sey; und dies ließ ihn den Entschluß fassen, diesem Theile der Kunst seine Aufmerksamkeit zu widmen. Endlich sahe er auch, daß jenes Anmuthige in den Gliederbewegungen von den mannichfaltigen Verbindungen der Knochen und dem freien Spiele der Gelenke des Knochengebäudes herrühre, forschte, belehrt durch das Beispiel der Alten, diesem weiter nach, und kam endlich durch seine Bemerkungen dahin, daß er sich nicht mehr an der simplen Nachahmung des Natürlichen genügen ließ.

Seine Zeichnung ist sehr schön, aber sie besitzt nicht das Vollendete, nicht das Vollkommene, das die Zeichnung der griechischen Artisten besitzt; und wenn man daher auch hier diesen Künstler bewundert, so muß man doch eingestehen, daß er nicht die genauen, nicht die bestimmten Ideen von wahrer Schönheit gehabt habe, welche jene Alten hatten; in den Charakteren der Weisen, der Apostel und ähnlicher Menschen hat er sich vorzüglich ausgezeichnet, aber er ist nicht so glücklich in seinen göttlichen Figuren gewesen. Man kann ihm

vorwerfen, daß er in die Contours der Weiber zu viel Convexität gebracht, und so dem Ganzen etwas Schwerfälliges gegeben habe. Diesem Fehler suchte er zwar bisweilen zu entgehen; aber dann kehrte er zu seinem Styl wieder zurück und wurde trocken.

Sein Geschmack in Rücksicht der Zeichnung war eher römisch, als griechisch, und dies kam daher, weil er die Antike nach Basreliefs studirte. Diesem Verfahren verdankte er auch die Gewohnheit, die Knochen und ihre Gelenke so stark anzugeben, und das Fleisch weniger arbeiten zu lassen. Da übrigens aber diese Basreliefs das Uebereinstimmende in den Proportionen der Glieder besonders schön bemerken lassen, so hat er sich auch, was diesen Theil anlangt, vorzüglich ausgezeichnet, ob er sonst schon im Allgemeinen seinen Figuren nicht ganz jenes Elegante, das man in denen der griechischen Artisten antrifft, gegeben, und endlich auch an ihren Gelenken nicht vollkommen genug jenes Biegsame ausgedrückt, das wir am Laokoon, an dem belvederischen Apoll und an dem Fechter so bewunderungswürdig dargestellt sehen.

Weniger groß, fährt der nämliche Bewunderer und Kritiker Rafaels fort, weniger groß erschien dieser Artist, wenn ihm die Antike fehlte, wie man dieses an den Händen seiner Figuren wahrnimmt, Theile, von denen man sehr wenig Beispiele aus dem Alterthume kennt, indem sie an den Meistern jener Statuen verloren gegangen sind, die im übrigen der zermalmende Zahn der Zeit noch geschont hat.

Seinen Kindern gab er einen zu weisen und ernsthaften Charakter, und drückte an ihnen auch nicht ganz

jenes Mürbe und Völlige aus, das dem künstlichen Körper eigen ist. Ihm mangelte auch jenes Große und Edle, durch das sich die Alten so vorzüglich auszeichnen, und nie hat er sich, was diesen Theil betrifft, über einen Michael Angelo erhoben; man kann hier noch hinzufügen, daß er nicht so vollkommen, wie dieser Meister, die Muskeln gekannt habe.

Auch in den idealischen Figuren, die das Gepräge des Göttlichen an sich tragen sollen, hat er die Griechen nicht erreicht. Bey ihm ist Jesus nur ein gewöhnlicher Sterblicher. Er besitzt nicht die göttliche Schönheit des Apolls. Seine Figuren der heil. Jungfrau sind, was den Ausdruck betrifft, schön, aber in Hinsicht der Schönheit der Form müssen sie mehrern antiken Köpfen weichen. Seine Figuren des ewigen Vaters haben den Charakter der Schwäche und des sinkenden Alters, und geben nicht die Idee von einer unsterblichen Natur. Fast könnte man hier schönere lebende Modells auffinden. Sie besitzen bei weitem nicht die göttliche Schönheit, die einige antike Jupitersköpfe besitzen.

Wenn sich übrigens Rafael in dem Ideal nicht bis zu der Höhe aufschwang, zu der sich hier die Künstler des Alterthums aufgeschwungen haben, so kam es daher, weil der Geist und die Sitten seines Zeilalters, weil endlich auch die Süjets, die seine Meisterhand zu bearbeiten hatte, es ihm eigentlich nur wenig gestatteten. Fand aber dieser große Artist nur selten Gelegenheit, in seinen Figuren rein idealisch zu seyn: so dachte er dagegen auf die Darstellung des Ausdrucks, auf die ihn auch sein gemäßigter Charakter, sein erhabener und thätiger, immer mit hohen Ideen beschäftigter Geist so

natürlich hinleitete; innig fühlte er, daß der Ausdruck der Leidenschaften einer der ersten und wichtigsten Theile der Kunst sey, die die Handlungen der Menschen darstellen soll, welche durch jene Rührungen der Seele veranlaßt werden. Figuren als handelnd darstellen, und in ihnen nicht auch zugleich die innern Antriebe, die sie zu handeln bestimmen, ausdrücken, das heißt nicht belebte, durch sich selbst zu Handlungen veranlaßte Wesen, sondern nur bewegliche Maschinen bilden. Man sieht zwar an solchen Figuren Stellungen, welche Handlung andeuten, aber man fühlt, daß diese ihre Handlungen nicht durch sie selbst entstehen, weil man an ihnen nicht jene sie zu diesem Wirken bestimmenden Antriebe bemerkt. Der Künstler, der den Ausdruck vernachläßigt, wird in einer jeden Figur, die er malt, uns nur einen Gliedermann darstellen, selbst auch, wenn er die Natur sich zum Modell nehmen sollte.

Wenn daher Rafael den Entschluß zu einer neuen Schöpfung faßte, so war der Ausdruck seine erste Sorge; er enthüllte sich, welche Leidenschaften nach Maasgabe des Süjets seine Figuren beleben mußten, und er ließ dann alle diese Figuren, ließ alle Parthieen der Komposition sich auf den allgemeinen Ausdruck seines Gegenstandes beziehen.

Da er an den antiken Bildsäulen keinen Unterricht für das Helldunkel gefunden hatte, so blieb er auch in diesem Theile der Kunst immer schwach; und wenn er endlich fand, daß auch in der Vertheilung der Lichter und Schatten etwas Großes Statt finden könne, so war dieses eine Entdeckung, die er den Werken der florentinischen Maler verdankte. Man kann indessen

nicht sagen, daß er die Natur in Ansehung des Helldunkels ohne Wahl nachgeahmt habe. Er suchte das, was man Massen nennt, und sparte die höchsten Lichter für die sichtbarsten Theile der nackten oder bekleideten Figuren auf. Wenn diese Methode uns auch nicht gerade magische Wirkungen sehen läßt, so ertheilt sie doch zum wenigsten seinen Werken den Vorzug, daß sich in ihnen die Figuren in der Ferne sehr wohl unterscheiden, was in der That in Werken der Malerei etwas sehr wesentliches ist. Dieses ist es, was man in Rücksicht des Helldunkels von diesem Artisten sagen kann; er begnügte sich hier mit der Nachahmung der Natur, und suchte in diesem Theile der Malerei nie idealisch zu seyn.

„Rafael pflegte, sagt Mengs, die höchsten Lichter und die tiefsten Schatten auf die Figuren des Vordergrundes fallen zu lassen; gleichsam als ob hier die Drapperieen und alle andre Gegenstände von einer nnd derselben Farbe gewesen wären. Er ließ auch das Helle einer jeden Farbe der Figuren des Vordergrundes in ein gänzliches Weiß, und das Schattige in ein gänzliches Schwarz übergehen. Dieses kam daher, daß er immer das ganze Sujet eines Gemäldes nach kleinen Modells zeichnete, und sich von demselben nur sehr selten kolorirte Skizzen entwarf. Er gewöhnte sich dadurch, daß es immer schien, als hätte er diese nach Statuen schattirt, das heißt, daß er jene Lichter und Schatten immer um so viel stärker und kräftiger werden ließ, je mehr sich die Figuren hervorhoben, und sie im Gegentheil um so viel schwächte und abstufte, je mehr die Figuren zurückwichen.“

„In dem Kolorit verdient Rafael nicht nachgeahmt

„zu werden. Er hatte, wie es zu seiner Zeit gewöhnlich war, den Anfang mit der Wassermalerei gemacht, eine Gattung der Malerei, in der es besonders schwer ist, Kolorist zu seyn, und in der daher auch Rafael seine Meister nicht übertraf. Die Fresko-Malerei, mit der er sich in der Folge beschäftigte, konnte ihn in diesem Theile der Kunst der Vollkommenheit auch nicht sehr nähern, da er hier immer nur auf eine schnelle Ausführung bedacht seyn mußte, und nicht nach der Natur koloriren konnte. Bei dem Fra Bartolomeo in Florenz wurde zwar sein Pinsel kräftiger und lebhafter, seine Farbe geistiger, seine Tusche weniger geleckt, und er überhaupt in dem Fresko sehr vollkommen; aber er hat sich dennoch nie als ein großer Kolorist gezeigt."

Indessen erblickt man doch nicht selten in den Farben dieses Künstlers sehr viel Wahres, und man findet, wenn man Werke seiner höheren Lebensjahre betrachtet, daß er auch hier weiter fortgeschritten war; freilich darf man ihn, was das Kolorit anlangt, nicht nach den Grundsätzen der venetianischen Maler beurtheilen, die er, wie es sehr wahrscheinlich, auch nicht einmal dann angenommen haben würde, wenn er sie auch mehr gekannt hätte. Denn sie würden ihm sicher für jene, seiner Meinung nach wichtigern Theile der Kunst, denen er in seinen Werken den Vorzug ertheilte, und in denen er sich besonders zu zeigen suchte, nachtheilig geschienen haben.

Unter diesen Theilen war es nun aber hauptsächlich die Komposition und das Ganze der Figuren, wodurch sich Rafael auszeichnete, und wodurch er als großer Künstler erschien. Sein philosophischer Geist

wurde nur von dem gerührt, was ihm Ausdruck sehen ließ. Er hatte eine zu hohe Idee von seiner Kunst, als daß er sie für stumm, für sprachlos hätte halten sollen, und er strebte daher, sie zu der Seele des Menschen reden zu lassen; aber soll die Malerei reden können, so muß man auch Etwas zu reden geben, und dies kann nur durch ausdrucksvolle Süjets geschehen. Wenn daher Rafael sich auch nicht bis zu der Schönheit der Griechen emporschwang, wenn er auch nicht, wie diese, die große Kunst besaß, die Natur noch schöner darzustellen, so sah und ahmte er zum wenigsten nach, was die Natur Ausdrucksvolles und Schönes besitzt. "Die Griechen, sagt Mengs, schwebten mit Majestät zwischen Erde und Himmel; Rafael hingegen wandelte tadellos auf der Erde.

"Dieser Künstler giebt uns in der Komposition nicht nur ein Beispiel von großer Geschicklichkeit, sondern er erregt hier selbst das höchste Staunen; sie ist es auch, die ihm den Ruhm, und zwar mit allem Rechte verschafft hat. Er ist hier ganz als Schöpfer zu betrachten, und er hat in Hinsicht dieses Theiles der Kunst weder unter den alten, noch unter den neuen Künstlern ein Urbild gehabt. Man würde seine Werke übermenschliche nennen können, wenn er in den übrigen Theilen der Kunst so groß gewesen wäre, als er es in diesem, nämlich in der Komposition, war.

"Es finden, fügt derselbe Artist hinzu, es finden in Ansehung der Komposition im Allgemeinen zwo Gattungen Statt: die des Rafael ist die ausdrucksvolle; die andre ist die theatralische oder pittoreske, die in einer gefälligen Anordnung der Figuren des zu behan-

"delnden Süjets besteht. — Lanfranko war der Erfinder der letztern, und nach ihm Peter von Cortona. Ich gebe in diesem Theile der Kunst dem Rafael vor allen andern den Vorzug, weil bei allen seinen Werken, oder doch bei dem größten Theile derselben, die Vernunft seine Führerin gewesen ist. Nie hat er sich in seinen außerwesentlichen Figuren von gemeinen, oder auch selbst schönen Ideen irrleiten lassen, die, wenn er sich ihrer bedient hätte, nur die Aufmerksamkeit von dem Hauptgegenstande abgezogen, und die Schönheit dieses verringert haben würden."

Ueber die Kunst, mit der dieser große Artist die Bekleidungen zu behandeln wußte, ist schon an einem andern Orte gesprochen worden; man lese den Artikel: Drapperie. Was endlich die Harmonie in seinen Werken anlangt, so würde es unnütz seyn, sich bei ihr länger aufzuhalten; er ist, da er nicht delikat und graziös seyn wollte, sondern nur auf Ausdruck dachte, auf sie weniger aufmerksam gewesen. Sie mangelt indessen seinen Gemälden nicht ganz; aber sie ist hier mehr eine Folge der Nachahmung der Natur, als ein Werk seiner besondern Talente.

Venetianische Schule.

Diese Schule ist ganz Schülerin der Natur. Ihre Maler sahen sich nicht, wie die Künstler Roms, von jenen unschätzbaren Ueberresten der alten Kunst umgeben, und ihnen mangelte daher der Unterricht, der ihnen eine richtige Idee von der Schönheit der Formen und des Ausdrucks hätte verschaffen können. Sie ahm=

ten die Formen der Natur ohne Wahl nach; aber sie wurden dabei innig von jenen Schönheiten gerührt, welche die Natur in der Mischung und der Verschiedenheit ihrer Farben zeigt. Sie schenkten diesem so anlockenden und gefälligen Theile der Kunst, von dem sie sich nicht durch die höhern und wichtigern derselben abgezogen fanden, ihre ganze Aufmerksamkeit, und zeichneten sich durch das Kolorit aus. Sie begnügten sich hier nicht, die Gegenstände dadurch zu charakterisiren, daß sie die eigenthümlichen Farben der andern geltend machten: sie suchten auch durch das Uebereinstimmende und Entgegengesetzte der kolorirten Gegenstände, sie suchten durch den Kontrast des Lichts und der Beraubung desselben die herrlichsten und kräftigsten Wirkungen hervorzubringen, und den Gesichtssinn anzuziehen und zu fesseln.

Jener Dominiko, der in Florenz durch die schändliche Eifersucht des Andreas Castagna sein Leben so tragisch endigte, und der der zweite italienische Künstler war, der die noch geheime Kunst in Oel zu malen besaß, hatte, ehe er Venedig verließ, einen gewissen Jakob Bellin zum Schüler, welcher im Jahr 1470 starb, und nur dadurch blos bekannt ist, daß er seine Söhne Gentil und Johann Bellin zu Künstlern bildete.

Gentil, der ältere, malte hauptsächlich in Wasserfarbe. Man weis, daß er von Mahomed dem Zweyten nach Konstantinopel berufen wurde. Er zeigte einstmals diesem Krieger ein Gemälde von seiner Hand, das die Enthauptung des heil. Johannes vorstellte. Der Held tadelte den Hals der Figur, und behauptete, daß, sobald der Kopf abgeschlagen sey, die Haut an

diesem Theile zurückweiche, und ließ, um seine Behauptung auch sogleich durch ein Beispiel zu bestätigen, einen Sklaven bringen und diesem den Kopf abschlagen. Bellin schauderte vor einem solchen Unterrichte, und gieng, um nicht wieder einen ähnlichen zu erhalten, nach Florenz, wo er 1501 starb.

Johann brachte um vieles die Kunst weiter, indem er unablässig in Oel und zwar nach der Natur malte. Er war trocken, aber er war es nicht in dem Grade, in welchem es sein Vater und Bruder war; bei ihm ist die Farbe sehr rein und sauber, und man bemerkt in seinen Werken schon eine gewisse Harmonie. Seine Zeichnung ist gothisch, die Gesichtszüge seiner Köpfe sind edel; aber seine Stellungen sind schlecht gewählt, und seine Figuren haben keinen Ausdruck. Seine Schüler waren Georg Barbarelli, genannt Giorgione, und Titian.

Giorgione zeichnete sich durch eine gewisse Leichtigkeit in der Arbeit, durch eine Zeichnung, welche von einem bessern Geschmacke, als die seines Lehrers war, hauptsächlich aber durch ein sehr schönes Kolorit aus. Er lebte nur zwei und dreißig Jahre, und erregte den Eifer des Titian, der ihn auch bald übertraf.

Titiano Vecelli wurde zu Cador im Friaul 1477 von adelichen Eltern geboren. Er wurde in seiner frühen Jugend der Aufsicht eines Oheims anvertraut, der zu Venedig lebte, und der ihn zu einen Schüler des Johann Bellin machte. Hier lernte er die Natur knechtisch befolgen; aber er strebte, sobald er die Werke des Giorgione gesehen hatte, in der Farbe nach dem Idealischen. Im Jahr 1546 wurde er von dem

Kardinal Farnese nach Rom berufen, um daselbst ein Portrait von dem Pabste zu fertigen. Er starb 1576 in seinem neun und neunzigsten Jahre an der Pest.

Wollte man den Titian in seinen Historiengemälden als Geschichtkundigen betrachten, so würde er, so wie alle übrigen Artisten dieser Schule, unzuverlässig erscheinen. Titian bekümmerte sich weder um das Wahre der Begebenheit, die er darstellen wollte, noch um das eigentliche bei derselben beobachtete Kostum, er dachte weder auf den Ausdruck, den hier sein Süjet forderte, noch auch auf das sonstige Schickliche, das man mit so vielem Vergnügen in den Werken derjenigen Artisten sieht, welche für das Alterthum Interesse gezeigt haben. In dem Titian wird man hier nur einen großen Maler und nichts mehr finden.

Wenn Titian unter den großen Zeichnern auch nicht mit angeführt wird, so darf man doch nicht glauben, als habe dieser Artist die Geschicklichkeit, gut zu zeichnen, nicht besessen. Man hat ihn in diesem Stücke zu wiederholtenmalen zum Gegenstande der Verläumdung gemacht, indem man ihm entweder Werke, welche nicht von seiner Hand waren, zuschrieb, oder ihn auch nach solchen von seinen Arbeiten beurtheilte, wo er augenscheinlich nachlässig gewesen ist. Die Maler dieser Zeit hatten immer ihrer Erziehung ein richtiges Augenmaaß und die Fähigkeit zu verdanken, Alles, was sie sich nachzuahmen vornahmen, mit Leichtigkeit darzustellen. Wenn nun aber Titian nur die Nachahmung der Natur zum Zwecke hatte, so stellte er auch nur allein dann schöne Formen dar, wenn das gewählte Urbild ihm diese darbot, hörte aber auch sogleich auf,

schön zu seyn, sobald jenes Urbild der Schönheit ermangelte. Hätte ihn die Liebe für das Schöne beseelt, die einen Rafael beseelte, und wäre ihm diese Liebe durch die Kenntniß der Antike, die ihm fehlte, eingehaucht worden, so würde auch er in der Natur nur das zu seiner Nachahmung gewählt haben, was vorzüglich in ihr nachgeahmt zu werden verdient, und er würde auch in Ansehung der Zeichnung einem Rafael und andern großen Malern gleich gekommen seyn.

Kann man nun aber den Titian auch eigentlich nicht unter diejenigen Artisten zählen, welche sich durch eine schöne Wahl ausgezeichnet haben, so kann man ihm doch auch nicht ganz das Gefühl für das Große und Edle absprechen. Er hat in der That sehr oft in seinen menschlichen Figuren auf dieses hingearbeitet; wenn er aber, wie Michael Angelo, die Zeichnung bisweilen übertrieb, so hatte er eher die Absicht, die Natur zart und fleischig, als sie wie der jetzt genannte Künstler kraftvoll und muskulös erscheinen zu lassen. Mehr sein Gefühl für die Farbe, als ein Grundsatz der Komposition, bestimmte ihn, immer nur die schönsten Partheieen sichtbar werden zu lassen, weil nämlich diese es sind, welche die größten und schönsten Massen darbieten. In den Darstellungen der Weiber und Kinder zeigte er sehr viel Geschmack. Er gab den weiblichen Figuren naive und nachlässige Stellungen, die zwar nicht graziös genannt zu werden verdienen, aber doch immer Etwas besitzen, was dem Graziösen nahe kommt. Auch ihren Kopfverzierungen und ihren Bekleidungen wußte er eine pittoreske Eleganz zu geben.

Da sich Titian fast ganz der simplen Nachahmung

widmete, so war es sehr natürlich, daß er bei dem Helldunkel eben so wenig, wie bei der Zeichnung, auf Wahl dachte. Man würde indessen sehr irren, wenn man glaubte, daß er diesen Theil der Kunst, nämlich das Helldunkel, nur wenig gekannt habe, da, um die Farben der Natur nachahmen zu können, er doch immer die verschiedenen Gradationen des Lichts zu beobachten hatte. Nein, er, der jene Farben so täuschend nachzuahmen wußte, konnte in Ansehung des Helldunkels nicht unwissend seyn; freilich darf man die eigentlichen Schönheiten seiner Werke nicht in dem Helldunkel suchen, diese liegen in dem Täuschenden seiner Lokalfarben, das hier wirklich bis auf den höchsten Grad getrieben ist. Uebrigens kann man ihm zuweilen in dem Helldunkel Härte vorwerfen, ein Fehler, dessen er sich durch das zu ängstliche Bestreben, auffallende Wirkungen durch Kontrast hervorzubringen, schuldig machte.

Die Maler der florentinischen und römischen Schule beschäftigten sich hauptsächlich mit der Fresko- und Wassermalerei, und hatten, wenn sie malten, nicht sowohl die Natur, als vielmehr ihre Cartons vor Augen. Titian hingegen malte gleich anfänglich, und zwar nach der Natur, in Oel, und dieses verbunden mit seinen glücklichen Naturanlagen, mußte ihn endlich freilich zu jener Wahrheit leiten, durch die sich seine Farben charakterisiren. Sein fleißiges Portraitmalen wurde für ihn als Kolorist auch sehr vortheilhaft. Es verband ihn, die Farben der Natur in Rücksicht des Fleisches und der Bekleidungen nachzuahmen; so lernte er auch, um das Verschiedene der Stoffe auszudrücken,

seine Farbe und seine Tusche vermannichfaltigen; er malte endlich auch Landschaften, und studirte auch hier die Farbe nach der Natur. Und eben diesem Studium hatte es Poußin zu verdanken, daß er, ob er sonst gleich kein großer Kolorist war, unterdessen doch seinen Landschaften und den Gründen seiner Gemälde eine gute Farbe gab.

"Wenn Titian, sagt Mengs, es bemerkte, daß nicht selten die Gegenstände, die in der Natur schön sind, in der Malerei eine schlechte Wirkung hervorbringen, so suchte er in der Nachahmung des Wahren wählen zu lernen, und er wurde hier gewahr, daß es wirklich Dinge gebe, deren Lokalfarben zwar an sich dem Gesichtssinn schmeicheln, aber durch den Gegenschein, durch die Porosität der Materie, durch die verschiedenen Tinten des Lebens das Ansehen des Verschossenen erhalten. Er beobachtete auch, daß ein jeder Körper eine unendliche Menge von Halbtinten besitzt, und diese Beobachtung leitete ihn zu der Kenntniß der Harmonie. Er entdeckte endlich auch, daß bei einem jeden Objekte in der Natur eine besondre Uebereinstimmung in Rücksicht des Transparenten, des Dunkeln und Undurchsichtigen, des Rauchen und Glatten Statt findet, und daß hier Alles durch die verschiedenen Grade der Tinten und der Schatten von einander unterschieden ist. Und in dieser Verschiedenheit suchte Titian die Vollkommenheit seiner Kunst. In der Folge sah er in einer jeden Parthie das Vielfache als ein Ganzes an, das heißt, er wendete von einer Fleischhaltung, welche viele Halbtinten hatte, nur eine einzige Halbtinte an, und ließ auch sogar diese fehlen, wenn die

Fleischhaltung weniger Halbtinten besaß. Diese Methode ließ ihn zu dem so herrlichen und so unendlich schönen Kolorite gelangen, durch das er sich unsterblich gemacht hat, und in dem er ganz nachgeahmt zu werden verdient. Durch das Studium der Vertheilung der Hauptfarben lernte er die Hauptmassen kennen, die ein Rafael durch die Zeichnung, und ein Correggio durch das Helldunkel kennen gelernt hatte."

Im Ganzen genommen brachte Titian wenig Ausdruck in seine Gemälde, deren Kaltes er bisweilen dadurch noch auffallender machte, daß er in sie Portraits aufnahm; denn wenn auch in den Historienstücken die Köpfe nach der Natur studiret werden müssen, so dürfen uns doch diese hier nie eine individuelle, sondern nur immer eine allgemeine und idealische Natur sehen lassen; wir sollen in ihnen die Wahrheit der Natur, aber nie die Züge solcher finden, die uns bekannt seyn können. Der Maler bringt nicht die Wirkung hervor, die er hervorbringen soll, wenn er uns zum Beispiel den Achill, den Hektor, den Cäsar darstellt, und wir bei dem Anblicke ihrer Darstellungen sagen können, daß es uns vorkomme, als wenn wir in der Menschenwelt ihnen Aehnliche gesehen hätten. Nie kann uns für Menschen, die wir kennen und deren Umgang wir vielleicht selbst genießen, nie kann uns für diese die Ehrfurcht durchdringen, von der wir uns für jene des Alterthums durchdrungen fühlen.

In der Komposition hatte Titian anfänglich sehr viel Symmetrisches, ein Fehler, der den Artisten dieser Zeit sehr gemein war. Mannichfaltiger und freier war die Manier, die er in Rücksicht dieses Theiles der

Kunst in der Folge annahm; aber ob er gleich Schöpfer einiger vortrefflicher Kompositionen geworden ist, so würde man doch irren, wenn man behauptete, daß er hier nach gewissen angenommenen Grundsätzen gebildet habe; denn er scheint in allen Theilen der Natur, und nur sehr wenig den Regeln gefolgt zu seyn, die das Theoretische der Kunst vorschreibt.

"In der Zeichnung, fügt Mengs hinzu, legte Titian eben nicht viel Ideal. In dem Helldunkel war er hingegen idealisch genug, um die Natur schön auffassen zu können; aber er kam hier einem Correggio nicht gleich, und sein Helldunkel ist so zu sagen nur Skizze, nur Entwurf. Noch mehr Ideal zeigte er aber in dem Kolorit, und er besaß hier selbst dessen genug, um den wahren Charakter der Farben zu finden, die er so schön zu ordnen wußte; denn es ist nicht so leicht, als hier mancher glauben dürfte, zu wissen, wo und wenn man sich einer rothen oder einer blauen Drapperie zu bedienen habe; ein Theil, den Titian auf das vollkommenste verstand, und wo er auf das tiefste bewundert zu werden verdient. In seine Farben brachte er die größte Harmonie, Etwas, was in der That nur immer derjenige können wird, welcher idealisch zu seyn vermag, und was der Künstler nicht sowohl durch die Natur, als vielmehr durch Hülfe seiner Einbildungskraft erlernt. Dasselbe behaupte ich von dem Helldunkel, weil die Halbtinten in der Kunst niemals die Abstufungen haben, die man in ihnen in der Natur bemerkt; aber auch auf die Farben kann dieses angewandt werden, wo die simple Nachahmung der Natur zu nichts taugen würde. Alles dieses läßt mich

"nun

"nun aber schließen, daß Titian in diesem Theile der Kunst sich nie so groß würde gezeigt haben, wenn er nicht in einem so hohen Grade idealisch hätte seyn können. Seine Komposition ist sehr einfach und enthält immer nur das wesentlichste; er ist daher in diesem Theile der Kunst nur sehr wenig idealisch."

In seinen Gemälden sind die Farben so ineinander gearbeitet, daß der Betrachtende in ihnen gar nicht die auf der Palette befindlich gewesenen Couleuren zu sehen glaubt. Dadurch unterscheidet sich dieser Meister insbesondre von Rubens, der in seinen Gemälden eine Farbe an die andre setzte, ohne sie im übrigen in einander zu arbeiten und in einander schmelzen zu lassen. Diese Gewohnheit hinderte Rubens, so harmonisch wie Titian zu werden, und sie ließ ihn nur noch durch Hülfe einer großen Mannichfaltigkeit in Ansehung der Farben und eines sehr kräftigen Gegenscheins einer Farbe in die andre noch eine Art von Harmonie in seine Werke bringen. Man kann, wenn man Gemälde von Titian sieht, nicht angeben, mit welchen Farben er seine Tinten hervorgebracht hat. Dieses kunstvolle Verfahren, das ihn zu einer so vollkommenen Nachahmung der kolorirten Natur leitete, macht die Spuren des geführten Pinsels nur wenig sichtbar. Den Liebhabern gewähren daher die Stücke des Titian jenes Vergnügen nicht, das von ihnen meistentheils so gern genossen wird, und das in der Wahrnehmung einer freien Hand besteht; hier kündiget ihnen in Rücksicht der Hand vielmehr Alles einen gewissen Zwang an, und sie müssen sich daher die schönen Tuschen trösten lassen,

die eben so wahr als fein sind, mit denen dieser große Meister seine Arbeiten beseelt hat, und die das Charakteristische der verschiedenen Gegenstände mit so vieler Bestimmtheit angeben.

Er hat sehr schöne Stoffe gemalt, und den Charakter dieser sehr wohl ausgedrückt; aber man kann nicht sagen, daß er gut drappirt habe. Oft hat er selbst in der Anordnung der Falten gefehlt, und man sieht deutlich, daß er hier, anstatt eine auf Grundsätzen beruhende Wahl zu treffen, sich begnügte, die Ohngefährs, die ihm die Natur darbot, nachzuahmen. Da aber auch hier zuweilen das Ohngefähr schöne Faltenpartieen bildet, so findet man dergleichen auch nicht selten in seinen Gemälden.

Titian ist unter den Geschichtsmalern einer von denen, welche sich zugleich auch in der Landschaftsmalerei ausgezeichnet haben. Seine Lagen sind gut gewählt, seine Blumen zeigen Mannichfaltigkeit in Ansehung ihrer Formen, und ihre Belaubungen sind sehr wohl ausgedrückt. Uebrigens pflegte er in seinen Landschaften, um sie anziehender zu machen, immer einige ausserordentliche Wirkungen der Natur darzustellen.

Lombardische Schule.

Diese Schule zeichnet sich durch Anmuth, durch eine gefällige und geschmackvolle, wiewohl nicht immer ganz korrekte Zeichnung, durch einen weichen und sanften Pinsel, und durch eine schöne Verschmelzung der Farben aus.

Antonius Allegri, genannt Correggio, ist der Stammvater und zugleich der größte Künstler dieser Schule. Er wurde zu Correggio oder in einem diesem Orte nahe gelegenen Dorfe geboren. Einige nehmen das Jahr 1490 als das Jahr seiner Geburt an; allein Mengs, dem wir überhaupt in dem, was wir hier von diesem Artisten zu sagen haben, folgen werden, behauptet mit mehrerer Wahrscheinlichkeit, daß er vier Jahre später geboren worden, und nimmt als gewiß an, daß er 1534 im vierzigsten Jahre seines Lebens verstorben sey. Er verehlichte sich zweimal, und hatte aus beiden Ehen Kinder.

Die allgemeinste Behauptung ist, daß Correggio arme und niedrige Eltern gehabt habe; indessen meinen doch auch Einige, wiewohl ohne einen Beweis anführen zu können, daß er aus einer adelichen und sehr reichen Familie abstamme. Mengs wählt zwischen beiden Behauptungen den Mittelweg, und glaubt, daß seine Glücksumstände mittelmäßig, und dem Lande und der Zeit, in welcher er lebte, angemessen gewesen wären. Auch beweist die Münzsorte, nämlich das Kupfer, womit man Correggio bezahlte, daß damals das Geld etwas Seltenes war, und daß es sehr langsam zirkulirte. Mengs findet endlich die Meinung, daß Correggio nicht ganz ohne Mittel gewesen sey, auch noch durch seine eigenen Werke bestätiget, an denen er nicht, wie bei den Stücken mehrerer arm gewesenen Maler, Spuren von Mangel und Dürftigkeit findet.

Und in der That, die Gemälde des Correggio sind entweder auf eine sehr feine Leinwand, oder auf ein sehr gutes Holz, oder auch selbst auf Kupfer gemalt; sie

sind dabei mit dem größten Fleiße beendigt, und scheinen ganz und gar nicht die Werke eines Künstlers zu seyn, der die Bezahlung mit Ungeduld erwartet: die theuersten und kostbarsten Farben sind in ihnen nicht gespart; ja es findet hier in Ansehung dieser sogar eine gewisse Verschwendung Statt. Endlich weis man auch, daß Correggio den Begarelli, einen selbst von Michael Angelo sehr geschätzten Bildner, anstellte, um ihm die Modelle zu seiner Kuppel zu Parma zu fertigen. Bei uns würde in der That kein Maler vermögend seyn, einem guten Bildner die Modelle zu bezahlen, die er zu einem großen und wichtigen Werke nöthig haben könnte.

Man führt als einen Beweis, daß Correggio arm gewesen und für seine Werke schlecht belohnt worden sey, die Summe von hundert und siebzig Thalern an, die ihm für seine zwote Kuppel in Kupfermünze ausgezahlt wurde. Aber gerade hievon nimmt Mengs den Gegenbeweis her und schließt, daß Correggio in Betrachtung des Landes, in dem er lebte, sehr anständig bezahlt worden sey. Und in der That, da eine Kuppel von Seiten des Künstlers sehr viel Zeit und sehr viele Auslagen verlangt, so ist es fast nothwendig, daß dieser seine Zahlung in verschiedenen Terminen erhalte. Sehr wahrscheinlich machten daher die hundert und siebenzig Thaler, welche Correggio bekam, nur einen kleinen Theil der eigentlichen Summe aus, die man ihm für die ganze Arbeit bewilligt hatte; und Rafael, der in einer weit reichern Gegend lebte, und der unter den Malern seiner Zeit am besten belohnt wurde, erhielt für jede Loge im Vatikan nicht mehr als zwölf hundert Goldthaler. Man behauptet, daß die letzte Zahlung,

die Correggio für die erwähnte Arbeit bekam, die Ursache seines Todes gewesen sey; er habe nämlich die erhaltene Summe selbst tragen wollen, und die heftige Ermüdung habe ihm eine Brustkrankheit zugezogen.

Anfänglich ahmte Correggio, wie alle Maler seiner Zeit, ganz die Natur nach; da ihn aber das Graziöse besonders fesselte, so verbannte er aus seiner Zeichnung alles Schneidende und Eckigte. Er entdeckte, daß große Formen zu dem Graziösen in einem Werke beitragen, und er verwarf daher alle kleine Parthieen, vergrößerte die Umrisse, vermied die geraden Linien und die spitzigen Winkel, und gab auf diese Art seiner Zeichnung etwas Großes. Diese ist übrigens von einer schönen und reichen Manier, ihre Contours sind sehr vermannichfaltigt und dabei sehr fließend, aber sie ist nicht immer rein, nicht immer korrekt.

„Correggio pflegte nicht, wie Rafael, der ihm in diesem Theile der Malerei sehr nachsteht, das Licht sich über das Ganze eines Gemäldes verbreiten zu lassen; er brachte die Lichter und Schatten nur da an, wo er glaubte, daß sie die meiste Wirkung haben würden. Fiel das Licht gerade in diejenige Gegend, die er licht zu halten sich vorgenommen hatte, so ahmte er dasselbe so nach, wie er es sahe; fiel es aber im Gegentheil nicht in diese Gegend, so brachte er in dieser einen hellen oder dunkeln Körper, so brachte er Fleisch, oder Drapperie, oder sonst einen Gegenstand an, der den Grad des Lichts, den er wünschte, hervorzubringen fähig war; und dieses war das Mittel, durch das er in dem Helldunkel zu der idealischen Schönheit gelangte.

„In seinem schönen Helldunkel beobachtete er auch eine gewisse Harmonie, indem er dasselbe in seinen Gemälden so vertheilte, daß das höchste Licht und der tiefste Schatten immer nur eine einzige Parthie einnahm. Sein Geschmack für das Sanfte und Anmuthige lehrte ihn, daß jeder zu starke Gegensatz in Ansehung der Lichter und Schatten Härte bewirke; auch pflegte er nie Schwarz neben Weiß anzubringen, wie dieses mehrere Künstler gethan haben, die, wie er, in dem Helldunkel schön zu seyn suchten; er gieng ganz unvermerkbar von einer Farbe zu der andern über, er brachte z. B. neben seinem Schwarz ein dunkles, und neben seinem Weiß ein helles Grau an, und ertheilte so seinen Gemälden die größte Sanftheit. Er ließ auch nie starke Licht- und Schattenmassen neben anderen eben so kräftigen erscheinen. Hatte er eine sehr helle oder eine sehr schattige Parthie darzustellen, so brachte er nicht unmittelbar eine ähnliche neben dieser an; er trennte beide durch eine Menge von Halbtinten, durch die er den Blick, der sich in der höchsten Spannung befunden hatte, gleichsam wieder beruhigte. Durch dieses so schöne Gleichgewicht in den Farben wird das Auge ohne Aufhören und auf das angenehmste gerührt, das hier nie ermüdet, weil es in dem Werke, das es betrachtet, immer wieder neue Schönheiten findet."

Correggio malte gleich anfänglich in Oel, eine Gattung der Malerei, die der sanftesten und schmeichelhaftesten Tusche fähig ist, und er, der von Seiten seines Naturells allenthalben auf das Anmuthige hingeleitet wurde, gab auch sehr bald seinen Gemälden einen sanften und weichen Ton. Er suchte die trans-

parenten Farben, um in seine Schatten mehr Natur zu bringen, und wußte hier sich einer solchen Glasirung zu bedienen, daß die beschatteten Parthieen ein gänzliches Dunkel bildeten. Ein solches Dunkel kann aber selbst durch die dunkelsten Farben, wofern diese nicht transparent sind, hervorgebracht werden, weil das Licht auf ihrer Oberfläche einen Gegenschein bildet, und so gewissermaßen ihr Dunkles beleuchtet; dieses findet aber bei den transparenten Farben nicht Statt, wo die Lichtstralen eingeschluckt werden, und wo die Oberfläche von ihrem Dunkel nichts verliert.

An den hervorragenden Stellen seiner Gegenstände trug er die Farben sehr stark auf, weil sich hier die Tusche für das Tageslicht besonders empfänglich zeigen muß. Er beobachtete, daß das Sonnenlicht eine gelblichte Tinte habe, und daß der Gegenschein etwas von der Farbe derjenigen Gegenstände enthalten müsse, von denen er entsteht; und so gelangte er zur Theorie der Anwendung der Farben in Hinsicht des Lichts, des Schattens und des Gegenscheins. In der Farbe seiner Schatten verdient er besonders nachgeahmt zu werden; denn was seine Lichter betrifft, so sind sie zu helle und dabei ein wenig plump, und sein Fleisch hat zu wenig Transparentes.

Nicht für jede Art des Ausdrucks kann Correggio als Muster gewählt werden. Er, der nur allein für die Darstellungen einer bezaubernden Anmuth geboren war, vermochte es nie, weniger graziös zu seyn, und schwächte daher bei seinen Figuren alle Aeußerungen der Seele, welche der Anmuth nachtheilig werden konnten. Malt er uns daher den Schmerz, so sehen wir

den Schmerz eines Kindes, das sehr bald wieder lächeln wird; stellt er uns den Zorn dar, so glaubt man den Zorn einer jungen zärtlichen Geliebten zu erblicken. Uebrigens suchte er in seinen Gemälden die Figuren eher so zu stellen, daß sie ihm große Massen von Schatten und Licht bildeten, als sich auf einen allgemeinen Ausdruck zu beziehen schienen.

Selbst in den Drapperieen arbeitete dieser große Meister auf das Anmuthige und Graziöse hin. Er suchte auch hier immer mehr Masse als Ausdruck zu zeigen, und zog auch hier das Angenehme und Gefällige dem eigentlichen Schönen vor. Seine Drapperieen sind breit und nachlässig, ihre Falten aber nicht immer weislich angebracht; oft verbergen und theilen auch bei ihm die Bekleidungen die Figuren. Aber sehr viel Einsicht verrathen die Couleuren seiner Stoffe; man sieht hier fast durchgängig sanfte und schmeichelnde Farben, und wenn er bisweilen sich hier auch einer dunkeln Tinte bedient hat, so ist es immer geschehen, um dem Fleische mehr Lebhaftes und Zartes zu geben.

Sehr natürlich mußte Correggio, da er so sehr nach dem Angenehmen und Gefälligen strebte, jene Harmonie erlangen, durch die er sich so vorzüglich auszeichnet. Er konnte in Ansehung dieses Theiles der Malerei nicht anders als groß erscheinen, da es hier hauptsächlich auf die Kunst ankommt, durch mannichfaltige und unmerkbare Nüancen von dem Einen zu dem Andern überzugehen, und sein feiner Geschmack ihm nie erlaubte, sich irgend eines harten Gegensatzes zu bedienen. Er war in der Zeichnung harmonisch, indem er durch krumme Linien die geraden, welche

winkliche Contours bildeten, brach, und seine Züge wellenförmig machte. So brachte er auch stets zwischen den Lichtern und Schatten einen Raum an, der zu der Verbindung dieser beiden Extreme und zu einem Uebergange von dem einen zu dem andern diente. Ihm ließ die Feinheit seines Gesichtsorgans es mehr als jedem andern Artisten fühlen, daß das Auge nach einer gewissen Spannung der Ruhe bedarf; er sorgte daher, auf eine volle und herrschende Farbe immer eine Halbtinte folgen zu lassen, und um so das Auge allmälig und nach und nach wiederum in den Zustand der Spannung zu versetzen, in dem es sich vorher befunden hatte. So sanft, sagt Mengs, weckt eine schöne und gefällige Musik uns aus dem Schlummer, und das Erwachen dünkt uns eher eine Bezauberung, als eine Störung der Ruhe zu seyn.

Feiner Geschmack in Ansehung der Farbe, tiefe Kenntniß in Rücksicht des Helldunkels, die wichtige Kunst, Licht mit Licht, Schatten mit Schatten zu verbinden, und die Gegenstände von dem Grunde schön zu lösen, endlich eine Harmonie, welche noch nicht übertroffen, ja noch nicht einmal von einem Andern erreicht worden ist, dieses ist es, was bei Correggio sich mit der höchsten Anmuth, mit der höchsten Grazie vereinigt, und wodurch sich dieser große Meister über alle Künstler erhebt.

Die Caracci's, Ludwig und die beiden Brüder Augustin und Hannibal, leibliche Vettern des Erstern, können als Stifter der zwoten lombardischen Schule, die man bisweilen von der erstern durch die Benennung bolognesische Schule unterscheidet, angesehen werden.

Durch sie lebte die Kunst wieder auf, die itzt in Italien, wo sie sich schon groß gezeigt hatte, in etwas wieder gesunken war. Alle drei Caracci's waren von Bologna gebürtig und stammten von unberühmten Eltern her: der Vater des Augustin und Hannibal war ein Schneider. Alle drei waren in Rücksicht des Alters nicht weit von einander: Ludwig wurde 1555, Augustin 1557, und Hannibal 1560 geboren.

Ludwig, der Aeltere, wurde der Lehrer der beiden Andern. Er hatte in Venedig die Werke des Titian und des Paul Veronese, in Florenz die Werke des Andreas del Sarte, in Parma die Werke des Correggio, und in Mantua die Stücke des Julius Romano studirt; aber er suchte vorzüglich nur die Manier des Correggio nachzuahmen. Hannibal bildete sich nach Correggio und Titian. Augustin, der in Rücksicht der Malerei der Nacheiferer der Erstern war, hatte seinen Geist durch die Wissenschaften kultivirt, und schenkte einen Theil seiner Zeit der Dichtkunst, der Musik, der Tanzkunst und den körperlichen Uebungen; hauptsächlich widmete er sich aber der Gravur, die er bei einem gewissen Cornelius Cort erlernet hatte. Oft arbeiteten alle drei Caracci's an einem Werke, und man mußte hier bewundern, wenn es schien, als würden die Hände dieser drei Artisten von einem und demselben Geiste geleitet.

Sie errichteten zu Bologna eine Akademie, die ihr Eifer für die Beförderung der Kunst Accademia degli Desiderosi nannte, und der man in der Folge den Namen der Akademie der Caracci's gab; eine Benennung, die in der That, da sich diese Künstler aus-

gezeichnet haben, nicht besser gewählt werden konnte. Hier stellte man zum Nachzeichnen auf, hier studirte man die Perspektive und die Anatomie, hier lehrte man die schönen Formen der Natur kennen, hier gab man Unterricht über die vorzüglichste Manier, die Farben anzuwenden, und hier machte man die Grundsätze in Rücksicht der Schatten und Lichter bekannt. Nicht selten wurden auch hier Conferenzen veranstaltet, wo nicht blos Künstler, sondern auch Gelehrte Vorträge hielten, und sich gegenseitig über wichtige, auf die Kunst sich beziehende Gegenstände aufzuklären suchten.

Der Ruf der Caracci's blieb nicht blos auf die Lombardei eingeschränkt, er drang bis nach Rom, und der Kardinal Odoard Farnese, der das Prachtvolle seines Pallastes noch durch die Reichthümer und durch die Zaubereien der Malerei erhöhet zu sehen wünschte, hielt Hannibal Caraccio für fähig, diese seine Wünsche zu befriedigen. Er rief ihn nach Rom, und der bolognesische Künstler, der bis jetzt von der Antike und den Meisterstücken des Rafael nur eine sehr unvollkommene Kenntniß hatte haben können, nahm mit Freuden eine Gelegenheit an, die ihm neben der nützlichen Anwendung seiner schon erlangten Kenntnisse auch noch die Erwerbung noch nicht erlangter versprach. Ob er daher gleich als ein großer und schon bewunderter Künstler nach Rom berufen worden war, so hielt er es dennoch nicht für herabwürdigend, hier die Rolle eines Lehrlings zu spielen, und er theilte daher seine Stunden in die ihm übertragenen Arbeiten und in das Studium der Werke der alten und neuen Artisten.

Hier änderte nun Hannibal Caraccio seine Manier.

Bis jetzt hatte er die Farbe eines Titian und die Grazie eines Correggio als die Haupttheile der Kunst betrachtet; nun erkannte er aber, daß diese Theile, so anziehend sie auch immer wären, dennoch zwei andern weit wichtigern untergeordnet werden müßten, nämlich der Darstellung der Seele und der Schönheit.

Durch das Studium dieser beiden Theile, das er nunmehr zu dem Hauptgegenstande seiner künstlerischen Beschäftigungen machte, erhob nun gleichsam dieser Maler seine Kunst, und ließ sie nicht länger blos Nachahmung der äußern Natur seyn, sondern sie nun auch durch die Schönheit der Formen eine himmlische Idee von der Menschennatur geben, und sie durch Hülfe des Ausdrucks selbst den belebenden Oden, den der Schöpfer dem Menschen einhauchte, auf die Leinwand zaubern. Er wurde gewahr, daß simple Darstellung der kolorirten Natur nur in den niedern Gattungen der Malerei Statt finden dürfe, und daß der in den höhern Gattungen dieser Kunst arbeitende Artist, daß der Geschichtsmaler hauptsächlich die belebte Natur darzustellen habe. Er empfand, daß die niedern Gattungen, da sie auf den Gesichtssinn angenehm wirken sollen, nun auch ihre vorzüglichen Schönheiten von den Farben erhalten müßten, und daß in ihnen, da sie den Blick durch nichts Außerordentliches zu fesseln vermochten, nichts vernachlässiget seyn dürfte, was zu einer Täuschung Gelegenheit geben könnte; aber im Gegentheil fühlte er auch, daß in der Geschichtsmalerei bei der Anwendung dieser Zaubereien eine weise Mäßigung zu beobachten sey, und daß, da diese Gattung der Malerei schon ihrer Natur nach die Seele so sehr zu beschäftigen

vermöge, der Künstler nun auch alles verwerfen müsse, was diese zerstreuen, was diese stören könnte. Aber nicht so innig scheint er empfunden zu haben, daß hier der Artist das, was er in der Seele hervorbringen will, auch durch Wirkung unterstützen muß, und daß der Ausdruck in einem Gemälde auch durch den Ton desselben gehoben werden soll.

Hannibal Caraccio brachte mit seinen Arbeiten in dem Pallaste Farnese acht Jahre zu, und erhielt monatlich nicht mehr als zehen Thaler. Da er ganz zu Ende war, zahlte man ihm fünf hundert Thaler aus. Caraccio, der arm geboren und einen dürftigen Unterhalt gewohnt war, besaß eine ungeheuchelte Gleichgültigkeit gegen das Geld, von der er auch schon mehreremale in seinem Leben die unzweideutigsten Proben abgelegt hatte; allein jetzt glaubte er in der unbedeutenden Summe, die man ihm reichte, eine Verachtung seiner Talente zu finden, und dieses versenkte ihn in eine Schwermuth, welche seine Tage abkürzte. Er starb in Rom 1606 im neun und vierzigsten Jahre seines Lebens.

Man hat oft die Werke der drei Caracci's mit einander verwechselt, weil man immer in ihnen in Ansehung der Manier sehr viel Aehnlichkeit bemerkte, besonders ehe Hannibal Caraccio nach Rom kam.

Indessen hat ein jeder dieser drei Artisten etwas Eigenes und Charakteristisches, das ihn von den andern unterscheidet. Ludwig hat z. B. weniger Feuer, aber mehr Graziöses und Großes; Augustin zeigt mehr Geist in seinen Gedanken und mehr Gefälliges in der Ausführung; Hannibal besitzt endlich mehr Stolzes, in der Zeichnung mehr Gründliches, im

Ausdrucke mehr Lebhaftes, und in der Ausführung mehr Festes.

Französische Schule.

Die französische Schule zeigt wegen ihrer verschiedenen Meister sehr große Verschiedenheiten, und es haben, wenn es erlaubt ist, sich dieses Ausdrucks zu bedienen, es haben in dieser Schule wiederum so viele verschiedene Schulen existirt, daß es sehr schwer hält, sie zu charakterisiren. Einige von ihren Künstlern haben sich nach florentinischen oder lombardischen Artisten gebildet; andere haben in Rom die Manier der Römer studirt; andere haben wieder die der venetianischen Maler angenommen; und einige haben sich endlich wieder durch eine Manier ausgezeichnet, welche sie nur allein sich selbst zu verdanken scheinen, und welche eigen genannt werden kann. Welchen von diesen verschiedenen Styls kann man nun aber wohl als den Charakter der französischen Schule betrachten? Redet man im Allgemeinen, und übergehet man die Künstler, welche hier eine Ausnahme machen: so könnte man sagen, daß der Charakter der in die französische Schule gehörigen Artisten darin bestehe, keinen besondern Charakter zu haben, dagegen aber alles nachahmen zu können, was sie sich nachzuahmen vornahmen. Im Allgemeinen könnte man auch noch von ihr sagen, daß man in ihr in einem mittelmäßigen Grade alle Theile der Kunst antreffe, daß sie übrigens aber in keinem besonders excellirt, auch nicht die Kunst in einem irgend weiter gebracht habe.

Man würde sicher manche Schwierigkeit finden, wenn man es unternähme, den Zeitpunkt mit einiger Gewißheit anzugeben, in welchem Frankreich zuerst Maler gehabt hat. Denn man weis, daß in den alleraltesten Zeiten sich schon hier Künstler befanden, welche die Glas- und Miniaturmalerei trieben, und zu welchen in Rücksicht dieser beiden Gattungen der Malerei einigemale selbst das Land der Künste, Italien, seine Zuflucht nahm. Wenn Franz der Erste den Meister Roux oder Maestro Rosso, einen Florentiner, und den Primatice, einen Bologneser, nach Frankreich kommen ließ, so hatte die französische Nation schon eine sehr große Menge Künstler, welche sich freilich nicht durch hohe und außerordentliche Talente auszeichneten, aber doch immer fähig waren, nach diesen fremden jetzt genannten Meistern zu arbeiten.

Der älteste französische Maler, der sich berühmt gemacht, ist Jean Cousin. Er trieb hauptsächlich die Glasmalerei, zeichnete sich aber auch durch wirkliche Gemälde aus. Man betrachtet das seines Weltgerichts, das sich in der Sakristei der Franziskaner in dem Walde von Vincenne befindet, als einen Beweis seines fruchtbaren Genies; ein Stück, das auch gravirt worden ist. Dieser Maler war auch Bildner. Seine Zeichnung ist korrekt, aber nicht sehr elegant.

Die Malerei, welche in Frankreich von Franz dem Ersten einige Zeit hindurch aufgemuntert worden war, sank hier in der Folge wieder, und fieng nur erst unter der Regierung Ludwig des Dreizehnten wieder an aufzuleben. Hier stand ein Jacques Blanchard auf, welcher sich in der venetianischen Schule gebildet hatte,

und den die Franzosen ihren Titian nennten. Da er sehr frühzeitig starb, und sein Talent nicht durch Schüler verewigt wurde, so kann man diesen schätzbaren Artisten nur als einen isolirten Künstler, nicht aber als einen Stifter der französischen Schule betrachten.

Eben so wenig genießt auch Frankreich das Glück, einen der größten Maler, ja vielleicht den größten, den es je hervorgebracht hat, unter die Meister seiner Schule rechnen zu können. Ihn zählt Italien, weil er ihm die Ausbildung seiner hohen Kunsttalente verdankt, unter seine großen Artisten. Frankreich, das so stolz darauf ist, ihm das Leben und seine erste Erziehung gegeben zu haben, tröstet sich indessen damit, daß, wenn es ihn auch nicht unter den Stiftern seiner Schule anführen kann, ihn doch zum wenigsten unter seine Artisten rechnen darf.

Man wird leicht fühlen, daß ich hier von Poußin spreche, den die Franzosen ihren Raphael nennen, der aber nicht, wie der urbinische Künstler, Stifter einer Schule geworden ist, nicht wie jener, Schüler hinterlassen hat.

Nikolas Poußin wurde zu Andely in der Normandie im Jahre 1594 in einer von Soissons herstammenden Familie geboren. Sein Vater war von Adel, aber ohne Vermögen. Der junge Poußin kündigte während des Laufes seiner wissenschaftlichen Beschäftigungen seinen Geschmack für die Zeichnung an, in der er auch sehr schnelle Fortschritte machte, sobald er von seinem Vater die Erlaubniß, sich mit ihr zu beschäftigen, erhalten hatte. Er verließ in seinem achtzehnten Jahre die vaterländische Provinz, und gieng nach Paris,

um

um sich in der Kunst unterrichten zu lassen; aber hier lagen die Künste darnieder. Poußin vertraute sich indessen doch dem Unterrichte zweier Maler an, von denen der Eine aller Talente ermangelte, der Andere aber nur einige wenige Geschicklichkeit im Portraitiren besaß. Poußin sah sehr bald, daß ihm diese Meister nur sehr wenig nützlich werden würden, und er verließ sie daher nach einigen Monaten wieder. Bei ihnen hatte er indessen doch das Mechanische dieser Kunst gelernt, hatte übrigens nun aber keine andern Lehrer, als die nach Rafael und Julius Romano gefertigten Stiche. Sein heißester Wunsch war eine Reise nach Rom; er trat diese auch zweimal an, wurde aber beidemal genöthiget, diese zu unterbrechen.

Endlich lernte er in Paris, nachdem er hier und in den Provinzen Einiges gearbeitet hatte, was ihm sehr schlecht bezahlt worden war, den Cavalier Marin kennen, der durch den Adonis so bekannt geworden ist; ein Gedicht, das die auffallendsten Beispiele von Gesichtsschönheit und von Misbrauch des Talents enthält. Der Cavalier Marin erkannte in dem jungen Poußin einen wahrhaft dichterischen Maler; und wie die Eigenliebe immer einen sehr großen Einfluß auf die Urtheile der Menschen zu haben pflegt, so fühlte nun auch Marin eine um so stärkere Neigung in sich, den jungen Poußin zu schätzen, je mehr er ihn Scenen aus dem Adonis zeichnen sahe. Marin reiste wieder nach Rom zurück, und machte dem jungen Artisten das Anerbieten, ihn mit dahin zu nehmen; allein Poußin war wegen einiger angefangenen Arbeiten, und unter andern wegen eines Gemäldes, das den Tod der heil.

Jungfrau vorstellte, und das er für die Notre Dame malte, genöthigt, in Paris zu bleiben. Aber er unternahm, sobald er diese Arbeiten beendigt hatte, zum drittenmale die Reise nach Rom, wo er nun auch im Frühling des Jahrs 1624 ankam.

Hier fand er den Cavalier Marin, aber im Begriff eine Reise nach Neapel anzutreten, wo er bald nachher starb. Marin hatte ihn zwar bei seinem Abgange noch dem Kardinal Barberin, einem Neffen des Pabstes Urban des 8ten, empfohlen; allein der Kardinal mußte Rom wegen seiner Legationen auch sehr bald verlassen. Poußin, der sich schon den Jahren des Mannes näherte, befand sich daher ohne alle Bekanntschaft und ohne alle Unterstützung in einer fremden Stadt, und fand durch nichts Hülfe, als durch sein Talent, das aber, weil es keine Lobredner hatte, leider! nur wenig gewürdigt wurde. In diesem traurigen und kummervollen Zustande, der eine weniger starke Seele zur Verzweiflung gebracht haben würde, und in dem er durch seine Werke kaum das erwerben konnte, was die Anschaffung der Leinwand, der Farben und der nöthigen Bedürfnisse des Lebens foderte, in diesem Zustande hielt sich Poußin dennoch für glücklich, weil er die Antike und den Rafael studiren konnte. So kann der Wißbegierige, dem sich eine Gelegenheit darbietet, die heftigen und edlen Neigungen seines Geistes befriedigen, selbst unter einem Heer von Leiden glücklich seyn, wenn im Gegentheile die gemeine Seele, die an nichts Geschmack findet, sich selbst im Schooße des Glücks unglücklich fühlt.

Der dürftige Poußin fand endlich um so mehr

Schwierigkeiten, sich durch Hülfe seines Talents einen nothdürftigen Unterhalt zu erwerben, jemehr seine Manier auch der damals in der Kunst herrschenden Mode entgegen war. Uebrigens wird auch nicht leicht der Künstler berühmt, dessen Person nicht gekannt ist, und Poußin lebte gerade in der größten Abgezogenheit von Menschen. Er fand sich einmal genöthigt, ein Gemälde für acht Franken zu verkaufen, von dem ein junger, aber mehr bekannter Maler eine Copie fertigte, die er gerade noch einmal so theuer verkaufte.

Anstatt nun unablässig zu arbeiten, um die Zahl seiner Werke zu vermehren, und durch Menge derselben sich das Wenige zu erhöhen, das er gemeiniglich für dieselben erhielt, widmete vielmehr Poußin, beseelt von jenem Muthe, den eine heftige Liebe für die schönen Künste erweckt, dem Studium den größten Theil seiner Zeit. Er kopirte in Verbindung mit dem Bildner Duquesnoi, der unter dem Namen Francois Flamand so bekannt ist, die Antiken mit der Bleifeder, modellirte sie von der Seite und nach vorn, und maß ihre verschiedenen Parthieen aus: er lustwandelte in den Weinbergen und den entlegensten Fluren Roms, betrachtete und zeichnete die Statuen der Griechen und Römer, vertrauete seinem Gedächtnisse oder seinem Papier die schönsten Prospekte an, und bemächtigte sich der schönsten Wirkungen der Natur. Er skizzirte alles, wovon er glaubte, daß es ihm dereinst nützlich werden könnte, Bäume, Terrassen, Wirkungen des zufällig einfallenden Lichtes, Gesichtskompositionen, Figuren-Anordnungen, Drapperieen, Waffen, antike Bekleidungen und Geräthschaften. Und konnte hier wohl

Poußin über Armuth klagen, da er jeden Abend in seine armselige Wohnung mit solchen Reichthümern zurückkehrte, und jeden Abend den wichtigen Schatz, den er hier ansammelte, vergrößerte? Ein jeder, welcher sein Leben beobachtet hätte, würde ihn für unglücklich gehalten haben; und ihm waren alle Augenblicke seiner Existenz selige Genüsse.

Man darf nicht glauben, daß Poußin für die Kunst jene Stunden verloren habe, wo seine Hand den Pinsel, die Bleifeder und den Wischer ruhen ließ. Er war auch bemüht, sich den Grund des Schönen zu entwickeln, das er beobachtet hatte, dachte über das Theoretische seiner Kunst nach, betrat das Gebiet der Geometrie und der Optik, prägte durch Beihülfe eines geschickten Wundarztes seinem Gedächtniß die Wahrheiten der Zergliederungskunde, die er schon in Paris kennen gelernt hatte, wieder ein, und studirte von neuem die Schriften und die Kupfer eines Vesal. Er benutzte selbst die Zeit, während der er sich auf der Straße befand, indem er hier die Vorübergehenden, ihre Physiognomieen, ihre Stellungen, die Falten ihrer Kleider, die verschiedenen Leidenschaften, die sich in ihren Gesichtszügen ankündigten, beobachtete, und sich das, was ihm wichtig zu seyn dünkte, skizzirte.

Sein Genie hatte sehr viel Aehnlichkeit mit dem des Rafael; daher er denn auch diesen großen Artisten vor allen andern schätzte. Dominichino erhielt seine zweite Achtung, und den Titian studirte er wegen des Kolorits. Man versichert, daß er selbst einige Gemälde dieses Meisters kopirt habe. Wenn er übrigens

in der Folge Titians Grundsätze weniger befolgte, so geschahe es ohne Zweifel aus wohlüberlegten Gründen.

Endlich kam der Kardinal Barberin von seinen Gesandtschaften in Frankreich und Spanien nach Rom wieder zurück: er beschäftigte Poußin, machte seine Talente bekannter; und wenn sich dieser große Artist nun auch nicht gerade Reichthümer erwarb, die er ohnehin verachtete, so hörte er doch zum wenigsten auf dürftig zu seyn. Der Tod des Germanikus war das erste Stück, das er für den Kardinal arbeitete. Nie ließ er sich für ein Werk, das man von ihm verlangte, vorausbezahlen; er schrieb, wenn er eins beendigt hatte, den Preis auf die Rückseite der Leinwand, und dieser war nach Verhältniß des Talents und Ruhms dieses Künstlers immer sehr mäßig. Beständig weigerte er sich Etwas anzunehmen, was die Summe, die er in Ansehung eines Stücks selbst festgesetzt hatte, überstieg; man hatte ihm zum Beispiel für die Entführung des heil. Paulus hundert Thaler geschickt, und er gab funfzig wieder zurück. Sehr oft war es der Fall, daß Gemälde, für die er nur sechzig Thaler gefodert hatte, in einigen Jahren darauf für tausend Thaler verkauft wurden.

Sein Ruhm verbreitete sich von Rom nach Frankreich. Er erhielt hierher durch den Meister des Noyers, welcher Surintendant über die königlichen Gebäude war, einen Beruf, dem er aber sehr ungern folgte. Er bekam eine Wohnung in dem königlichen Schlosse der Tuilerien und den Titel des ersten Malers des Königs; allein dieses Glück wurde sehr bald durch die Wirkungen des Neides zerstört. Vouet und seine Schüler

bis auf den Landschaftsmaler Fouquieres, tadelten auf das bitterste die Werke, die er gefertigt hatte, ja sogar auch diejenigen, die er noch nicht gefertigt hatte, und man kabalirte endlich selbst bei dem Minister gegen ihn. Er erhielt die Erlaubniß, nach Rom zu reisen, um da seine Gattin aufzusuchen, und seine Sachen in Ordnung zu bringen; aber Poußin faßte bei seiner Abreise den Entschluß, nie wieder zurückzukommen.

Er starb in Rom 1665 in einem Alter von ein und siebenzig Jahren. Er hätte sehr leicht reich werden können, wenn er nur einigermaßen die heftige Begierde hätte benutzen wollen, mit der man seine Werke suchte; allein Poußin fand mehr Geschmack an einem mittelmäßigen Glücke; er hatte seine Gattin mit demselben Geiste der Mäßigkeit erfüllt, und beide hatten nicht einmal eine einzige Bedienung zu ihrer Bequemlichkeit.

Deutsche Schule.

Wir werden uns über diese deutsche Schule wenig ausbreiten, die vielleicht sehr uneigentlich den Namen einer Schule führt, da wir in Deutschland mehr isolirte als solche Artisten antreffen, welche sich nach einem oder auch nach einigen Meistern bildeten. Es haben aber in jener Zeitperiode, in der die Künste wieder aufzuleben und wieder zu blühen anfiengen, sich auch deutsche Maler ausgezeichnet. Da diese Künstler weder die Antike, noch auch die wenigen Meisterstücke, welche jetzt Italien hervorgebracht hatte, kannten, so

unterrichteten sie sich blos durch die Natur, die sie eben nicht mit Wahl nachahmten, und in deren Darstellungen sie immer Etwas von jenem Steifen zeigten, das den gothischen Styl bildet, der auch insgemein als der Charakter der deutschen Schule angegeben wird. Er ist es auch, wenn man sich auf die ersten Meister dieser Schule bezieht; aber er ist es nicht, wenn man von den Werken ihrer Nachfolger spricht, von denen sich einige nach flandrischen, andere nach italienischen Künstlern gebildet haben. Man wird z. B. in den Werken eines Mengs und eines Dietrichs, wenn man anders diese Meister mit zu der deutschen Schule rechnen will, nichts von jenem Charakteristischen finden, durch das man die erwähnte Schule zu unterscheiden sucht. Hier werden wir übrigens nur von alten deutschen Malern, in deren Werken man jenen gothischen Styl antrifft, sprechen, und werden mit einigen Abkürzungen dasjenige mittheilen, was Descamps von diesen Artisten gesagt hat.

Albrecht Dürer wurde zu Nürnberg 1470 geboren. Er war der erste unter den Deutschen, der auf Verbesserung des schlechten Geschmacks seines Vaterlandes dachte. Sein Vater, ein sehr geschickter Goldarbeiter, bestimmte ihn für seine Profession; allein der junge Dürer wählte die Malerei und die Gravur. Er wurde in beiden Künsten von zwei verschiedenen Meistern unterrichtet, welche beide unbekannt geblieben seyn würden, wenn die Celebrität ihres Zöglings ihre Namen nicht der Vergessenheit entrissen hätte.

Die Gravur, welche noch in ihrem ersten Entstehen war, machte durch die Feinheit und Reinheit, welche

Dürers Grabstichel auszeichnete, die größten Fortschritte, und Marc-Antonio-Raymondi, der Graveur Rafaels, konnte hier den deutschen Artisten, den er sich zum Maler wählte, und von dem er selbst einige Blätter kopirte, nur unvollkommen nachahmen. Schon dieses Talent würde hinreichend gewesen seyn, Dürers Namen unsterblich zu machen, auch hat ihm dieser Künstler sehr viel von seiner Celebrität zu verdanken; aber seinen Namen spricht die Nachwelt auch noch um deswillen mit Achtung aus, weil auch durch ihn die Malerei in Deutschland auflebte. Sein Genie war fruchtbar, seine Kompositionen waren mannichfaltig, seine Gedanken sinnreich, und seine Farben glänzend; seine Werke sind, ohngeachtet ihrer großen Anzahl, immer mit dem größten Fleiße und auf das herrlichste beendigt; aber da er alles seinem Genie verdankte, und da er in seinem Vaterlande nur Gemälde zu sehen bekam, die den seinigen nachstanden, so vermied er auch nicht ganz die Fehler seiner Vorgänger. Man wirft ihm Steifheit und Trockenheit in den Contours, Mangel an Wahl und Adel im Ausdrucke (in dem er aber sonst sehr viel Wahres zeigte), ferner gebrochene und zu häufig angebrachte Falten, Unbekanntschaft mit dem Kostum, mit der Luftperspektive und den Abstufungen der Farben vor. Aber er beobachtete mit vieler Genauigkeit die gemeine Perspektive, die er so wie auch die Civil- und Kriegsbaukunst studirt hatte, über welche man selbst Abhandlungen von ihm kennt. Von ihm ist auch ein Werk über die menschlichen Proportionen erschienen, welches eine Menge von Auswechslungen enthält, die er ohne alle Wahl an verschiedenen

Modells angestellt hat; da man nur die schönen Proportionen zu messen braucht, so kann dieses Buch auch weiter nicht nützlich genannt werden.

Albrecht Dürer hatte sehr viel Anziehendes in seiner Gestalt, und sehr viel Edles in seinem Betragen. Er war in seinen Gesprächen sinnreich und lebhaft, und besaß die Kunst, mit Großen leben zu können, ohne denen, die mit ihm von gleichem Stande waren, zu misfallen. Er wurde von dem Kaiser Maximilian, welcher ihn adelte, von dem Kaiser Karl dem Fünften, und von Ferdinand, König von Ungarn und Böhmen, sehr geschätzt; aber er hatte auch, und was für ihn noch weit ruhmvoller ist, er hatte auch den Beifall eines Rafael. Er starb in seiner Vaterstadt in seinem sieben und funfzigsten Lebensjahre. Als die Ursache seines frühen Todes giebt man den Kummer an, den ihm seine Gattin durch ihren zänkischen Charakter zugezogen haben soll.

Johann Holbein stammte von einer Familie aus Augsburg ab, und wurde zu Basel in der Schweiz 1498 geboren. Er hatte seinen Vater, einen sehr mittelmäßigen Maler, zum Lehrer, und der junge Holbein mußte sich daher selbst vervollkommnen. Auf Anrathen des Erasmus, seines Freundes, gieng er nach England, wo ihm Heinrich der 8te, dem seine Werke gefielen, den Titel seines Malers beilegte. Er malte in Oel und in Wasserfarbe; man hat von ihm sehr große historische Kompositionen, welche sehr geschätzt wurden: aber er zeichnete sich auch noch durch Portraite aus, und malte sehr schöne Stoffe. Seine Farbe ist frisch und glänzend, und seine Werke sind

sehr schön beendigt; übrigens herrscht in den Draperieen seiner historischen Stücke kein beßrer Geschmack, als in denen des Albrecht Dürer; sie sind, wie diese, gebrochen und runzelicht. Dieser Artist hatte in Ansehung seines häuslichen Lebens mit dem Stammvater der deutschen Schule ein gleiches Schicksal; er war nämlich, wie jener, mit einer unverträglichen Gattin verbunden. Indessen waren es gerade die üblen Launen seines Weibes, welche sein Glück machten; denn Holbein wollte sich aufheitern, und machte zu dem Ende, wie ihm sein Freund rieth, eine Reise nach England, wo ihm Belohnungen zu Theil wurden, die ihm in seinem Vaterlande nie würden zu Theil geworden seyn. Er starb daselbst an der Pest im Jahre 1554 in einem Alter von sechs und funfzig Jahren. Rubens sagte, daß man aus Holbeins Werken sehr viel Nutzen ziehen könnte, besonders aus seinem zu Basel gemalten Todtentanze.

Flandrische Schule.

Diese Schule würde auf die Achtung eines jeden Freundes und Liebhabers der Künste Anspruch machen können, wenn man ihr auch nichts als die Erfindung der Oelmalerei zu verdanken hätte. Diese Art zu malen, die dem Auge so sehr schmeichelt, und der an Glanz die Wassermalerei so sehr nachsteht, wurde von Johann van Eyk, welcher zu Maaseyk an der Maas 1370 geboren worden war, erfunden. Dieser Johann van Eyk hatte seinen Bruder Hubert van Eyk zum Lehrer, oder vielmehr, es waren beide Brüder

Schüler ihres Vaters. Sie hatten auch eine Schwester mit Namen Margaretha, die sich ebenfalls mit der Malerei beschäftigte, und die geflissentlich jeden Heirathsvorschlag ablehnte, um immer ganz ungestört sich auf die Malerei legen zu können, und ihr nicht wegen andrer Sorgen den Fleiß versagen zu dürfen, den diese Kunst verlangt.

Johann und Hubert arbeiteten lange mit einander, und machten sich durch ihre gemeinschaftlichen Werke einen Namen; endlich aber trennten sich beide Brüder, und man lernte nun erst die Vorzüge kennen, welche Johann der jüngere vor dem ältern besaß.

Johann beschäftigte sich neben der Kunst auch mit den Wissenschaften und insbesondre mit der Chemie. Die erste Entdeckung, die er in dieser machte, war ein Firnis, der seinen Gemälden, wenn er ihn auf dieselben auftrug, ein lebhafteres Ansehen gab. Aber er fand bald, daß dieses Geheimniß, das ihm anfänglich so viel Freude verursacht hatte, sehr große Unbequemlichkeit habe. Dieser Firnis trocknete nämlich nicht von selbst ein, und es mußten daher die Gemälde dem Feuer genähert, oder einer sehr großen Sonnenhitze ausgesetzt werden. Da er einstmals eines seiner Stücke, das auf Holz gemalt war, und das ihm sehr viele Mühe gekostet hatte, auf diese Weise trocknete, so spaltete die Hitze die Holztafel. Der Schmerz, den er bei diesem Vorfalle empfand, wo er in einem einzigen Augenblicke die Frucht von einer langen Arbeit verlor, trieb ihn an, neue Versuche anzustellen. Er untersuchte, ob er nicht anstatt des Feuers oder der Sonnenhitze, sich gekochter Oele zu dem Eintrocknen seines

Firnis bedienen könnte. Er nahm, wie Descamps sagt, Nuß- und Lein-Oel, als den am meisten zum Eintrocknen geschickten Oelen, kochte sie mit verschiedenen Droguen, und brachte auch einen weit bessern Firnis zum Vorschein. Endlich lehrten ihn aber wiederholte Versuche, daß die Farben mit dem Oele weit wischbarer als mit dem Leimwasser und dem Eierweiß wären, dessen er sich bis jetzt bedient hatte, daß sie ferner bei dem Eintrocknen ihren Ton behielten, und daß sie endlich auch schon durch sich selbst glänzten, und das Auftragen eines Firnis entbehrlich machten. Diese Vortheile ließen ihm das Oel dem Leimwasser und dem Eyerweiß vorziehen, und das Lebendige, das er durch dasselbe in seine Gemälde brachte, trug nun noch mehr zu seinem Ruhme bey.

Johann van Eyk ließ sich in Brügge nieder, das damals eine der berühmtesten Handelsstädte Europens war; wegen seines Aufenthaltes in dieser Stadt gab man ihm auch den Namen Johann von Brügge, unter welchem er mehr als unter dem Namen Johann van Eyk bekannt ist. Er vermochte kaum die Begierde zu befriedigen, mit der nicht nur die vornehmen Flamländer, sondern auch Fremde nach seinen Werken verlangten. Eins seiner Stücke wurde von florentinischen Kaufleuten für den König Alfonso von Neapel gekauft, das bei seiner Ankunft in Italien die Maler fast außer sich brachte. Antonius von Messina, der sich heftiger als andere bezeigte, trat selbst, um die Freundschaft des van Eyk und mit ihr sein Geheimniß zu erhalten, eine Reise nach Flandern an, und wir haben, da wir

von der florentinischen Schule sprachen, auch gesehen, daß dem Antonius sein Eifer belohnt wurde.

Johann van Eyk malte Portraits, Landschaften und Geschichtssüjets. Das vorzüglichste seiner Stücke ist das des heiligen Johannes, das er für den Herzog von Bourgogne, Philipp den Guten, gearbeitet hat. Es enthält dreihundert und dreißig Köpfe, die alle von einander verschieden sind.

Sein Geschmack ist trocken, seine Draperie schmeckt, wie seine Zeichnung, nach dem Gothischen. Er wußte weder die Haare, noch auch die Mähnen der Pferde durch Massen auszudrücken. Uebrigens hatte er auch noch die üble Gewohnheit, die Farben, anstatt sie in einander zu schmelzen und zu verarbeiten, bis in die Schatten rein und unvermischt zu lassen. Diese rohen Töne gaben indessen seinen Gemälden sehr viel Glanz, Etwas, was sonst allgemein bewundert wurde, jetzt aber blos noch denjenigen gefällt, welche keine Kunstkenntnisse besitzen.

Johann van Eyk ist in Flandern als der Stammvater des Malerhandwerks, Rubens hingegen als der Schöpfer der Kunst zu betrachten.

Peter Paul Rubens stammte eigentlich aus Anvers ab, wurde aber 1577 zu Bologna geboren, eine Stadt, die sein Vater während des Bürgerkriegs zu seinem Zufluchtsorte gewählt hatte. Der junge Rubens wurde von seinen Eltern nicht für die Kunst, sondern für die Wissenschaften bestimmt, in denen er auch solche Fortschritte machte, daß es schien, als habe er wirklich die Absicht, sich dereinst blos als Gelehrter auszuzeichnen. Er erhielt bei der Gräfin von Lalain

die Stelle eines Pagen; aber nach dem Tode seines Vaters folgte er, auf Erlaubniß seiner Mutter, seiner Neigung zur Malerei. Man that ihn anfänglich zu einem Landschaftsmaler, und in der Folge zu Adam van Oort, einem damals nicht unberühmten Künstler, der aber sein Talent durch ein rauhes Betragen und durch Liebe zum Trunk herabwürdigte. Der junge Rubens wurde dieses Lehrers sehr bald überdrüßig; er verließ ihn, und wählte sich Oktavius van Vren, der unter dem Namen Otto Vrenius bekannt ist, und durch den Flandern zuerst die Grundsätze des guten Geschmacks, durch den es zuerst die Grazie und das Helldunkel kennen lernte. Dieser Artist war zugleich Maler, Geschichtsforscher und Dichter, und in seiner Schule, in der neben der Kunst auch noch die Wissenschaften betrieben wurden, sahe der junge Rubens Beispiele von Grazie und piktoreskem Genie, Beispiele von einer herrlichen Farbe und von einem schönen Pinsel, Beispiele von Herzensgüte und von Feinheit und Artigkeit der Sitten. Er verließ auch die Schule dieses Meisters nicht eher, als bis er nach Italien reiste. Hier trat er aber, da er von Adel war, in die Dienste des Herzogs von Mantua unter dem Charakter eines Cavaliers. Durch diese ehrenvolle Stelle, die mit keinen Geschäften verbunden war, genoß der junge Rubens einer Achtung, deren sich angehende Künstler nicht immer zu erfreuen haben, genoß er endlich auch des Glückes, gemächlich, und ohne von irgend etwas anderm abgehalten zu werden, die Werke der großen Meister studiren zu dürfen.

Diese Beschäftigungen wurden für ihn nicht ohne Nutzen durch eine Reise unterbrochen, die er in dem Charakter eines Gesandten des Herzogs von Mantua an den Hof des Königs von Spanien, Philipps des Dritten, machte. Der Gesandte blieb am Madrider Hofe nicht unthätig, er malte eine Menge Portraits und Historienstücke; und da das Glück immer Stand und Größe zu begünstigen pflegt, so erhielt auch Rubens, vermöge der angesehenen Stelle, die er hier behauptete, weit ausgezeichnetere Belohnungen, als er als bloßer Artist erhalten haben würde. Man benachrichtigte ihm, daß Johann, Herzog von Braganza, der noch nicht den portugiesischen Thron bestiegen hatte, ihn in Villa Viciosa, wo er residirte, zu sehen wünschte. Rubens trat sogleich die Reise dahin an, aber mit einem so zahlreichen Gefolge und mit einem solchen Gepränge, daß der Herzog in das größte Erstaunen gesetzt wurde: er hielt sich nicht für reich genug, um einen so Prachtliebenden Künstler zu empfangen, schickte ihm daher einen Cavalier mit einem ansehnlichen Geschenke entgegen, und ließ ihn bitten, seinen Besuch auf eine andere Zeit zu verschieben. Aber Rubens nahm das Geschenk nicht an und setzte seine Reise fort. "Ich komme nicht nach Villa Vicio„sa, sagte er, um zu malen, sondern um mich einige „Tage zu belustigen, und ich habe tausend Pistolen „bei mir, die ich da zu verzehren gedenke."

Nachdem er von seiner Gesandtschaft in Spanien wieder zurückgekommen war, schickte ihn der Herzog von Mantua nach Rom, um daselbst die vorzüglichsten Werke der großen Meister zu kopiren. Des Kolorits

wegen gieng er nach Venedig, reiste aber, um einige Altargemälde zu verfertigen, nach Rom wieder zurück, und gieng endlich von da nach Genua, wo er sich lang aufhielt, und wo er eine Menge Portraits und Historienstücken malte. Er erhielt hier die Nachricht, daß seine Mutter sehr gefährlich krank sey, und sogleich unterbrach er alle seine Arbeiten, und eilte nach seinem Vaterlande; aber er kam zu spät an, und erfuhr den Schmerz, derjenigen nicht die letzten Pflichten erzeigen zu können, die ihm das Leben gegeben hatte. Der tiefsten Betrübniß voll, floh er die Menschen, bei denen er hätte Trost suchen sollen, und begab sich in die Einsamkeit der Abtei des heil. Michael zu Anvers, wo er sich keine andere Zerstreuung erlaubte, als die, welche ihm seine Arbeiten finden ließen.

Aber auch der größte Erdenkummer und der tiefste Schmerz wird durch die Alles vernichtende Zeit geschwächt und gemildert. Rubens faßte sich endlich wieder und wollte, nachdem er sich in etwas beruhigt hatte, nach Mantua zurückkehren; allein der Erzherzog Albert und die Infantin Isabella suchten ihn von diesem Vorsatze abzuhalten, und ihre Bemühungen wurden durch die Liebe unterstützt. Rubens blieb wirklich aus Neigung für Elisabeth Brant, um die er sich bewarb, und deren Hand er auch erhielt, in seinem Vaterlande. Das Haus, das er sich in Anvers erbauen ließ, war ein Pallast und selbst von außen durch Malereien verschönt. Der Saal in demselben hatte eine runde Form, wurde von obenher beleuchtet, und war mit Vasen von Agat und Porphyr, mit antiken und modernen Büsten und Statuen, und mit

den Gemälden der größten Meister geschmückt. Der Werth dieser Kunst-Reichthümer, die eher einem Fürsten, als einem Privatmanne zuzugehören schienen, wurde noch durch ein reiches Münzkabinet und durch eine ansehnliche Sammlung sehr kostbarer geschnittener Steine erhöhet.

Der Herzog von Buckingham, Günstling des Königs von England, wünschte einen Theil von diesen Kostbarkeiten zu besitzen. Man dachte damals auf die Wiederherstellung des Friedens zwischen England und Spanien; und Rubens, der ein spanischer Unterthan war, durfte als Bürger eine Gelegenheit nicht unbenutzt lassen, wo er dem Herzog von Buckingham sich gefällig beweisen konnte: er entschloß sich daher, für sechzig tausend Gulden, oder hundert und zwanzig tausend französische Livres, welche jetzt nicht viel weniger als eine Summe von dreimal hunderttausend Livres ausmachen würden, dem Herzog einen Theil seiner Reichthümer zu überlassen. Uebrigens ließ er sich erst alle marmornen und bronzenen Figuren, welche der Herzog bekommen sollte, abformen; und was die italienischen Gemälde betraf, welche seinen Saal und Zimmer geziert hatten, so ersetzte er diese durch Werke von seiner Hand.

Rubens durfte es nicht bereuen, den Wünschen des Herzogs von Buckingham entsprochen zu haben. Seine großen Talente wurden durch die Verbindung, in die er nun mit diesem Herzoge gekommen war, dem Staate sehr nützlich. Die Infantin schickte ihn nach Spanien, um mit Philipp über die Mittel, durch die man den Frieden erhalten konnte, Verabredungen zu

treffen. Philipp ertheilte ihm die Würde eines Richters und machte ihn zum Sekretär in dem geheimen Staatsrathe. Versehen mit den nöthigen Instruktionen und Beglaubigungsschreiben, die er sehr geheim hielt, ging er nun in dem Charakter eines reisenden Künstlers nach London, wo er dem Könige vorgestellt wurde, und sehr geschickt den Willen des Monarchen in Rücksicht Spaniens zu erforschen wußte. Endlich legte er dem Könige, da er ihn zu einem Frieden mit Spanien geneigt fand, seine Papiere vor. Der Traktat wurde geschlossen, und es wurde nun ein durch Titel und Geburt angesehener Gesandter nach Spanien ernannt, um die politischen Operationen des Künstlers zu bekräftigen. Karl hieng Rubens, als einen Beweis der Erkenntlichkeit, seinen Orden um, und schenkte ihm einen sehr kostbaren Diamant, den er selbst von seinem Finger nahm. Er schlug, besorgt, Rubens nicht würdig genug belohnt zu haben, bei versammeltem Parlamente ihn auch noch zum Ritter, verehrte ihm selbst den Degen, dessen er sich zu dieser Feierlichkeit bedient hatte, und entließ ihn endlich noch mit vielen andern Geschenken. Philipp, zu dem nun Rubens eilte, um von seinen Unterhandlungen Rechenschaft abzulegen, beschenkte ihn mit dem goldenen Schlüssel und machte ihn zum Kammerherrn.

Rubens, im Besitze beträchtlicher Reichthümer und überhäuft mit den größten Ehrenbezeigungen, schien die Beschäftigung mit der Malerei nur fortzusetzen, um seinen Geschmack zu befriedigen, und um denen zu entsprechen, welche Stücke von ihm zu besitzen wünschten. Und diese Willfährigkeit machte seine schon so glänzenden

Glücksumstände immer noch ansehnlicher. Eine Menge talentvoller und geschickter Zöglinge bearbeitete nach seinen Skizzen die Gemälde, die er übernahm, und an die er oft nur die letzte Hand legte.

Dieser große Artist mußte in der Folge noch in verschiedenen Unterhandlungen mit den vereinigten Provinzen, mit der Maria von Medicis und Gaston von Orleans, welche sich nach Brüssel flüchteten, mit Wladislaus, König von Pohlen, und mit mehrern andern Fürsten zusammentreten.

Die Natur hatte ihm alle jene Eigenschaften gegeben, durch die der Mensch andere für sich einzunehmen, und andern zu gefallen vermag; er hatte einen schönen Wuchs, eine edle und Herzensgüte ankündigende Bildung, einen angenehmen Blick, eine einnehmende Stimme, und einen fließenden Vortrag. Neben diesen glücklichen und schätzbaren Naturgaben besaß er auch noch jene Vorzüge, mit welchen reger Fleiß, mit welchen ämsiges Studium belohnt: er konnte sieben alte und neue Sprachen, und hatte überhaupt die ausgebreitetsten Kenntnisse; er suchte selbst in den Stunden, die er der Kunst widmete, seinen Geist zu bereichern und sich neue Einsichten zu erwerben, und ließ sich, selbst während dem er malte, vorlesen. Ohngeachtet der großen Vorzüge, die er vor andern Malern hatte, wußte er dennoch dem Neide dieser zu entgehen, ja sogar die Liebe dieser zu erhalten, indem er sich ihnen gleichschätzte, und seine Größe nur durch Wohlthun empfinden ließ. Er starb 1610 in einem Alter von drei und sechzig Jahren an einer sehr großen und zu früh eingetretenen Schwäche, welche sehr

wahrscheinlich eine Folge seiner überspannten Arbeiten war.

Die Zahl von Rubens Werken ist sehr beträchtlich. Er malte Geschichtssüjets, Portraite, Landschaften, Früchte, Blumen, Thiere, und war in allen diesen verschiedenen Gattungen der Malerei groß. Er erfand, und führte mit Leichtigkeit aus. Man hat ihn oft mehrere Skizzen nach einander von einem und demselben Süjet entwerfen sehen.

Er war ein Liebhaber von großen Kompositionen, und zeigte in diesen etwas ganz Eigenes. Sein Geist war in den Augenblicken der Begeisterung nicht, wie Rafaels Seele, des Sanften und Ruhigen fähig, das sich durch eben so sanfte und graziöse Wirkungen ankündigt; ihn beseelte hier jenes Feuer des Genies, ihn durchdrangen hier jene innern Flammen, die mit Macht hervorstreben, und die sich nur durch Staunen erregende Wirkungen äußern. Es schien, als wenn da aus seinem Geiste alle Figuren und alle Gruppen, die er sich vorstellte, nur hervorgingen, um augenblicklich die ganze Leinwand zu beleben, und als wenn er da, um zu schaffen, nur einer Bestimmung des Willens bedürfte.

Man hat ihm, aber mit Unrecht, den Vorwurf gemacht, daß er kein guter Zeichner gewesen sey. Seine Zeichnung ist groß und charakterisirt sich durch eine gewisse Leichtigkeit. Er hatte Kenntniß von der Anatomie; aber das Feuer, das ihn bei seinen Dichtungen durchdrang, und die Schnelligkeit, mit der er ausführte, ließ ihn hier nicht immer Gebrauch von seinen Kenntnissen machen; er zog das Schimmernde und Glänzende der Wirkungen der Schönheit der For-

men vor, und opferte sehr oft dem Zauber und der Magie der Farbe die Korrektheit der Zeichnung auf. Er besaß endlich nur Eigenschaften, welche einen feurigen und schnell auffassenden, nicht aber einen nachsinnenden und tiefdenkenden Geist voraussetzen. Er hatte die Antike, hatte den Michael Angelo, hatte den Rafael studirt; aber weit entfernt, sich hierdurch bis zu der idealischen Schönheit zu erheben, hielt er sich nur an die Nachahmung der flandrischen Natur. Die Verbindungen und Insertionen der Muskeln sind bei ihm sehr gut angegeben, und ihre Wirkungen sehr schön ausgedrückt; aber sie haben zuviel Rundes und Weichliches, und ermangeln zu sehr jenes Festen, Kernhaften und Fleischigten. Dieses kann man besonders an seinen weiblichen Figuren beobachten, deren Köpfe insgemein nur die Schönheit schöner Flamländerinnen besitzen. Uebrigens ist dieser Meister in den Extremitäten zuweilen auch in das Manierirte verfallen.

Rubens war nicht in der Drapperie, wohl aber in der Darstellung des Stoffs groß. Seine Figuren sind prächtig bekleidet, aber sie sind nicht immer, wie die des Rafael, weise drappirt: denn man darf nicht glauben, daß in der Sprache der Kunst Bekleiden und Drapperie gleichbedeutende Wörter sind. Ein Portraitmaler kann seine Figuren sehr schön zu bekleiden wissen, und doch nicht die eines Historienstückes gut zu drappiren verstehen.

Man kann Rubens Kenntniß in Rücksicht des Ausdrucks nicht absprechen; wenn man aber von seinen Werken, um ihr Charakteristisches anzugeben, nur im

Allgemeinen redet, und die Ausnahme übergeht, so wird man sich keines Irrthums schuldig machen, wenn man behauptet, daß sie in Ansehung des Ausdrucks nicht jenes Sanfte und Anziehende besitzen, das man in den Meisterstücken Rafaels so sehr bewundern muß. Er war weit fähiger, die heftigen, als die ruhigen und sanften Rührungen der Seele zu malen; er stellte sehr schön die Natur in ihrem Kampfe dar, aber er würde nicht so glücklich in der Darstellung jener sanften Leidenschaften gewesen seyn, durch die uns die Natur noch schöner und reizender wird.

Gemeiniglich gründet man den Ruhm dieses großen Meisters auf das Kolorit. Allein er hat in dieser Kunstparthie den Titian nicht nur nicht übertroffen, sondern auch nicht einmal erreicht. Seine Unsterblichkeit verdankt er der Größe, dem Feuer und dem Mannichfaltigen in seiner Komposition. Er steht unter den prachtvollen Malern obenan, und ist der erste von denen, welche auf den Gesichtssinn wirken: die Macht seiner Kunst geht wirklich bis zur Bezauberung.

Er ist ausdrucksvoller, glänzender und weniger wahr als Titian, der sich wieder durch eine bessere Wahl im Ausdruck in Ansehung der Formen über ihn erhebt, ob er schon in dieser Rücksicht auch nicht immer gelobt werden kann.

Mehr noch als Corregio arbeitete er in dem Helldunkel auf Bezauberung hin, wiewohl er in diesem Theile der Malerei nicht die richtigen und tiefen Kenntnisse, welche jener besaß, gehabt zu haben scheint. Er setzt mehr, als Corregio, in Erstaunen; aber dieser verdient doch vielleicht wegen des Kunstlosen und

Simplen, durch das er hier auf den Gesichtssinn wirkt, eine höhere Bewunderung.

Die Manier, welche Rubens bei dem Malen seiner Gemälde befolgte, war, jeder Tinte die ihr zukommende Stelle zu geben, die eine an die andere anzusetzen, und nur durch eine flüchtige Bearbeitung mit dem Borstenpinsel die Verschmelzung der einen in die andere zu bewirken; in seinen Gemälden erkennt und lieset man daher auch allenthalben das Manoeuvre des Werkmeisters. Ganz anders hat aber ein Titian verfahren. Bei diesem Artisten sind alle Farben so vertrieben, daß man in seinen Werken eben so wenig wie in der Natur angeben kann, wo diese oder jene Tinte anhebt oder sich endigt: die Wirkung ist hier auffallend, die Arbeit aber verborgen. Und so haben Rubens Gemälde mehr Glanz, die des Titian hingegen mehr Harmonie. So vermag Rubens den Blick mehr anzuziehen, Titian hingegen ihn mehr zu fesseln. So hat bei Titian das Fleisch das Ansehen des wirklichen Fleisches, bei Rubens hingegen einen Glanz wie Seide; oft sind auch bei ihm die Tinten so kräftig und dabei so von einander getrennt, daß sie dem Auge wie Flecken erscheinen. Titian gab durch die gränzenlose Mannichfaltigkeit seiner Tinten, die er auf das herrlichste in einander zu schmelzen wußte, den Gemälden die bewundernswürdige Harmonie; Rubens hingegen schien diese nur durch Hülfe einer großen Verschiedenheit der Farben und eines kräftigen Gegenscheins der einen in die andere erreichen zu können. Durch diesen Gegenschein haben nun aber auch bei ihm die Gegenstände nicht selten das Ansehen, als ob sie durchsichtig wären.

Doch wir wollen einen sehr berühmten Künstler über Rubens sprechen lassen. „Man kann diesen Maler, sagt Reynolds, als ein merkwürdiges Beispiel eines Kunstgenies betrachten, das in allen Theilen der Kunst als dasselbe erscheint. Diese Gleichheit in Ansehung jener verschiedenen Kunstpartheieen ist in seinen Werken so groß, daß, wenn er in dieser oder jener vollkommner oder wahrer gewesen wäre, seine Stücke im Ganzen genommen sehr wahrscheinlich nicht die Vollkommenheit haben würden, die man doch in ihnen antrifft. Wäre zum Beispiel seine Zeichnung reiner und korrekter, so würde uns der Mangel des Simplen in seiner Komposition, in seinem Kolorit, in seiner Drapperie noch weit mehr auffallen. Man fühlt in seiner Komposition die Kunst zu sehr: seine Figuren haben Ausdruck, und ihre Stellungen Energie; aber sie besitzen nicht genug Simplicität und nicht genug Edles. In dem Kolorit ist er zu glänzend und zu mannichfaltig, ob er sonst schon in diesem Theile der Malerei besonders excellirte. Seine Werke ermangeln im Allgemeinen und verhältnißmäßig jener Delikatesse in der Wahl und jener Eleganz in den Ideen, die in der Kunst, um die höchste Vollkommenheit zu erreichen, erforderlich ist; aber von diesem Mangel gerade hängt in gewisser Rücksicht das glänzende Schöne des niedern Styls in seinen Kompositionen ab. Es kann nicht geläugnet werden, daß die Leichtigkeit, mit der bei ihm Alles gedichtet ist, daß der Reichthum in seiner Komposition, daß der verführerische Glanz und Schönheit seines Kolorits den Gesichtssinn dergestalt blenden, daß man, so oft man nur Werke von ihm betrachtet, sich

„auch sogleich gedrungen fühlt, zu behaupten, daß er durch seine Schönheiten sich von allen seinen Mängeln loskaufe.“

Die berühmte Kreuzabnehmung zu Antwerpen wird als das Meisterstück Rubens angesehen. Ueber sie haben zwei Männer von verschiedenem Verdienste gesprochen. Der eine hat, nicht ohne Wärme, sich über eine dem Gemälde außerwesentliche Figur mitgetheilt; der andere hingegen hat die Hauptfigur, und zwar ganz mit dem Feuer beschrieben, das Rubens in den Augenblicken, wo er sie schuf, beseelen mußte.

„Wenn auch Rubens, sagt der Abbe' Dubos, nicht, wie einige seiner Vorgänger, an der Seite des mit dem Heiland gekreuzigten und unbekehrten Schächers Teufel angebracht hat, so ist doch sein Gemälde nicht weniger eine Scene des Schauders. . . . Man sieht an der Quetschung, die sich an dem Beine dieses Schächers befindet, daß ihm bereits einer von den Henkern mit dem Eisen, das er in seiner Hand hält, einen Schlag versetzt habe. . . . Der Unglückliche hat sich an seinem Kreuze etwas aufgerichtet, und bei dieser Anstrengung, die ihm der heftige Schmerz gebietet, das geschlagene Bein von dem Nagel, der dasselbe an das Kreuz befestiget hatte, losgerissen. An dem Kopfe des Nagels sieht man von dem Fleische des Fußes einige scheußliche Ueberbleibsel, welche bei dem Losreißen an ihm hängen geblieben sind. Dies ist die Bewegung, in welcher in dem erwähnten Stücke dieses Künstlers, der das Auge durch die Magie seines Helldunkels so sehr zu täuschen vermag, der Körper des Schächers erscheint, wenn man sich gegen die

„Seite des Gemäldes hinwendet.... Man sieht den Kopf des Missethäters im Profil; und es läßt der aufgerißne Mund, dessen häßliche Oeffnung in dieser Situation besonders bemerkbar ist, es lassen die Augen, in denen man nichts, als das mit rothen und geschwollenen Blutadern gestreifte Weiße erblickt, es lassen endlich auch die in den heftigsten Bewegungen und Zuckungen sich befindenden Gesichtsmuskeln das schreckliche Geheul gleichsam vernehmen, in das er ausbricht."

„Warum, sagt der erwähnte Artist anderswo, warum macht uns Rubens Judith schaudernd? Warum läßt sie in unserer Einbildungskraft einen so tiefen Eindruck zurück? Ist es nicht, weil uns Rubens eine Fleischerin dargestellt hat, welche den Hals eines schlafenden Menschen durchhaut? Das Blut spritzt auf Judiths Arme, und Holofernes beißt sich in zwei Finger der Hand, die seinem Gesichte genähert ist. Rubens hat uns eine begeisterte, eine enthusiastische Jüdin gemalt; er hat alles Schreckliche des Süjets entwickelt. Malet die Sitten, die Charaktere der Personen, der Völker, und ihr werdet die Natur malen."

Die flandrische Schule, deren größter Meister Rubens ist, verbindet mit einer glänzenden Farbe und mit der Magie des Helldunkels eine geschickte, obgleich nicht immer auf die Wahl der schönsten Formen sich gründende Zeichnung, ferner eine Größe besitzende Komposition, einen gewissen Adel in den Figuren, einen kräftigen und natürlichen Ausdruck, und endlich

eine Art von Nationalschönheit, welche weder der Schönheit der Antike, noch auch der der römischen oder lombardischen Schule gleicht; die aber doch fähig ist, Gefallen zu erregen, und auch wirklich zu gefallen verdient.

Holländische oder Niederländische Schule.

Diese Schule zeichnet sich, wenn man im Allgemeinen redet, und auf die zahlreichen Ausnahmen nicht Rücksicht nimmt, blos durch eine schöne Farbe aus. Sie ist weit entfernt, in den Köpfen und Formen auf Schönheit hinzuarbeiten, und sie scheint sich gleichsam in der Nachahmung der niedrigsten Gestalten und der unedelsten Köpfe zu gefallen. Sie wählt zu ihren Süjets die gemeinsten Gegenstände, wie zum Beispiele Schenken, Schmieden, Wachthäuser, Bauerngesellschaften und Feste. Sie ist glücklich in der Darstellung der Leidenschaften; aber sie stellt nur die den Menschen erniedrigenden, nicht aber diejenigen Leidenschaften dar, welche aus edlen und die menschliche Natur erhöhenden Affekten entspringen; fast könnte man sagen, daß diese Schule ihre Kunst in der Herabwürdigung der Seele und des Körpers des Menschen suche.

Aber eben diese Schule zeichnet in gewissen Kunstpartheieen sich nicht wenig zu ihrem Vortheile aus. Sie ahmt zwar nur eine gemeine und niedrige Natur nach;

aber sie stellet diese Natur mit der größten Wahrheit dar, und diese hat immer das Recht zu gefallen. Ihre Werke besitzen die größte Eleganz und sind auf das prächtigste beendigt. Sie läßt uns in Ansehung des Helldunkels zwar keine durch tiefe Kenntniß erzielten und schwer darzustellenden Wirkungen sehen, aber sie läßt uns dafür solche erblicken, welche pikant sind, wie zum Beispiel die, welche ein kleines, in einen engen Raum eingeschloßnes Licht hat, oder in dem Dunkel der Nacht der Schimmer des Mondes, die Flamme angezündeter Fakkeln, das Feuer einer Schmiedewerkstätte hervorbringt. Meisterhaft verstehen ferner die belgischen Maler die Kunst, die Farben abzustufen und zu erhöhen, und sie sind, was das letztere betrifft, so weit gekommen, daß sie selbst das Licht malen können. Sie haben in der Landschaftsmalerei, als Nachahmung wirklich vorhandener Natur, als Portrait bestimmter Gegenden und Scenen betrachtet, keine Nebenbuhler gehabt; aber freilich stehen sie einem Titian, einem Poußin, einem Claude Lorrain und mehrern andern nach, welche in dieser Gattung der Malerei sich durch das Ideal unsterblich gemacht haben, und deren Landschaftsgemälde nicht topographische Schilderungen gewisser ländlicher Scenen, sondern das Resultat aller jener Reichthümer sind, die zum Theil die Einbildungskraft, zum Theil aber auch die wirkliche Natur diesen Künstlern darbot. Die niederländischen Artisten zeichnen sich auch durch die Darstellung der Perspektive, durch die Darstellung des Himmels, der Seen, der Schiffe, der Thiere, der Früchte, der Blumen, der Insekten, und endlich auch durch Por-

traite im Kleinen aus. Mit einem Worte, die Künstler dieser Schule erscheinen allenthalben groß, wo es auf eine genaue Nachahmung der Natur, wo es auf eine schöne Farbe und auf einen prächtigen Pinsel ankommt.

Ende.

Bei demselben Verleger sind noch folgende Schriften verlegt oder in Commission zu haben:

Thurn, Wilh. Christ. über die Bildung des Schulmanns und Verbesserung des Volksunterrichts, zur Veredlung der Menschheit, auf prüfende Erfahrung gegründet. 8v. 1803. 12 gr.

Böhme, Christ. Fr. Beleuchtung und Beantwortung der Frage: Was ist Wahrheit? Ein Beytrag zur populären Weisheitslehre. 8v. 1803. 16 gr.

Taschenbuch der höhern Magie für Freunde wahrer Weisheit und höherer Kenntnisse. Herausgegeben von einigen ehemaligen Mitgliedern der Afrikanischen Bauherrn-Loge. 8v. 1804. 14 gr.

Die Botaniker, oder Aurora Fortuna im Pflanzenreiche. Ein komischer Roman. 8v. 1804. 18 gr.

Scholber, C. A. über Wanderschaft der Handwerker. 8v. 1800. 4 gr.

Heynig, Dr. Herausforderung an Herrn Professor Kant, seine Philosophie stärker zu begründen, oder sie als unstatthaft zurückzunehmen. gr. 8v. 1798. 20 gr.

Paradigmen der französischen Artikel, Zeit- und Fürwörter. gr. 8v. 1799. . . . . 3 gr.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Möckel, C. H. vollständige deutsche Schönschreibekunst, mit 24 Kupfertafeln. Querfol. 1797. 2 Thlr.
——— auf holländ. Papier 2 Thlr. 12 gr.

Der gefällige französische Suflör zur Selbsthülfe für diejenigen, welche die französische Sprache leicht und in kurzer Zeit verstehen, schreiben und sprechen lernen wollen. Herausgegeben von Wilh. Friedr. Hezel u. Hofkammerrath Labraise. gr. 8v. 1799. 1 Thlr. 12 gr.
——— auf Postpapier . . 2 Thlr.

Das Schloß Dunkam oder der unsichtbare Mann. 2 Theile, mit 2 Kupfern v. Kaiser. 8v. 1801. 1 Thlr. 12 gr.

Begegnisse auf der Lebensreise. 8v. 1802. 16 gr.

Ludewig der Sechste Graf von Gleichen. Eine Geschichte aus dem mittlern Zeitalter. 8v. 1802. 18 gr.

Otto und Adelheid. Ein Gemälde der Vorwelt. 8v. 1802. 14 gr.

Miß Glamour, oder die gefährlichen Männer. Nach dem Engl. 2 Theile mit 1 Kupf. 8v. 1802. 1 Thlr. 8 gr.
——— auf Postpapier 1 Thlr. 16 gr.

Barbarina Cimarosa, oder Freyheitsdrang und Gewissensqual. Ein Spiegel menschlicher Leidenschaften. 2 Theile mit 1 Kpf. 8v. 1802. 1 Thlr. 16 gr.
——— auf Postpapier 2 Thlr. 4 gr.

Edwin um Sina, oder Lieder der Liebe. 8v. 1800. 8 gr.

Kurze Anweisung, leicht und bald richtig Deutsch aussprechen und schreiben zu lernen, von Christian Friedrich Eisenschmidt. 8v. 1801. 16 gr.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Arnold, Ignaz Ferdinand,

Anleitung zur Beurtheilung der Kunstwerke der Malerei für Kunstliebhaber nebst einer skizzirten Geschichte der berühmtesten Schulen und ihrer vorzü glichsten Meister

Altenburg 1804

Art. 14

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258026-6